Galería fantástica

MARÍA NEGRONI

lingüística
y teoría literaria

GALERÍA FANTÁSTICA

por

MARÍA NEGRONI

6o. Premio Internacional de Ensayo 2008

EL COLEGIO DE SINALOA
TRABAJO · ARTE · CIENCIA

siglo veintiuno editores

siglo xxi editores, s.a. de c.v.
CERRO DEL AGUA 248, ROMERO DE TERREROS, 04310, MÉXICO, D.F.

siglo xxi editores, s.a.
GUATEMALA 4824, C1425BUP, BUENOS AIRES, ARGENTINA

siglo xxi de españa editores, s.a.
MENÉNDEZ PIDAL 3 BIS, 28036, MADRID, ESPAÑA

PN4500
N44
2009 Negroni, María
Galería fantástica / por María Negroni. —
México : Siglo XXI : 2009.
110 p. — (Lingüística y teoría literaria)
"6° Premio Internacional de Ensayo 2008"

ISBN: 978-607-03-0077-6
1. Ensayo. I. t. II. Ser.

imagen de portada:
fotograma de "la calle de los cocodrilos",
stephen y timothy quay.
primera edición, 2009
© siglo xxi editores, s.a. de c.v.

isbn 978-607-03-0077-6

derechos reservados conforme a la ley

impreso en impresora gráfica hernández
capuchinas 378, col. evolución
57700 estado de méxico

La belleza se esconde en lugares inexistentes.
BRUNO SCHULZ

PRÓLOGO

Leo la literatura fantástica de América Latina como una deriva de la literatura gótica. En ese *corpus* nocturno y afiebrado están contenidos, en efecto, todos los motivos y obsesiones que harán del fantástico latinoamericano una nueva forma de resistencia a las cárceles de la razón y del sentido común.

En su origen, se sabe, el gótico coincide con el Iluminismo y sus geometrías del saber. Es, mejor dicho, su costado oscuro, la grieta que, en la arquitectura del orden, se abre para impedir la calcificación del sentido y las jerarquías del pensamiento. Ahí radica su fuerza y la fascinación que ejerce desde siempre en los lectores. Imposible mantenerse inmune a ese ácido que viene a corroer el edificio racional desde los sótanos más profundos de la psique individual y colectiva, haciendo estallar la significación en direcciones múltiples y ampliando, de ese modo, el mundo. El aliento gótico es, por naturaleza, díscolo. Mejor aún: desorganizado, orgullosamente caótico. No por nada proviene del Romanticismo Frenético y halla en el cine del Expresionismo alemán de principios del siglo XX, su versión visual más contundente. Como si dijéramos: en él, un mundo infantil no completamente derrotado consigue balbucear eso que no tiene nombre, en un clima de miedos y sombras inclinadas.

Escribí profusamente sobre los relatos clásicos del género en mi libro *Museo Negro. Otra vuelta de tuerca* de

Henry James, *El Golem* de Gustav Meyrink, *Frankenstein* de Mary Shelley, *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde o *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, están ahí como prueba, si hiciera falta, de ese carácter insubordinado que, a mi modo de ver, acerca estos textos al territorio mismo de la poesía. ¿No son acaso los poemas pequeñas piedras lanzadas contra el sentido unívoco? ¿No es también la poesía un antídoto contra el dogmatismo y el pensamiento autoritario? ¿No consigue, en su lucha sin cuartel con las palabras, alzar su casa en lo inestable?

Tomemos, como ejemplo, *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Jules Verne. Allí el Capitán Nemo, un hombre solitario, esquivo, inteligente, con un pasado que esconde —como el de todos— algún secreto inconfesable, desciende a las profundidades del mar con su Nautilus, el submarino-casa que le permitirá mecerse durante épocas enteras en ese inmenso líquido uterino, del cual extrae su alimento y en el cual se protege del resto de los hombres. Nemo, nadie. N.N., *Nacht und Nebel.* Viajero y astuto como Ulises, Nemo es también un artista, un ser melancólico que toca el órgano adentro del mar y así consigue conectarse, por brevísimos instantes, consigo mismo. Su barco es su cajita musical. Su propio *rosebud.* Un recordatorio o miniatura del mundo, ese mundo que ha perdido y que no cesa de perder. Algo así como un museo de su imaginación o un gabinete de curiosidades, al estilo de las eclécticas colecciones barrocas que organizaban en el siglo XVII algunos espíritus excéntricos como el jesuita Athanasius Kircher. Quiero decir, su barco es un catálogo de esos escasos momentos felices en que los hombres han conseguido iluminar las únicas preguntas verdaderas (el arte no es otra cosa). También es un listado de nomen-

claturas y un panorama del mundo natural. Una mezcla, si se quiere, pero una mezcla que no pierde nunca la coherencia de su obsesión.

Casi todos los tópicos recurrentes de la literatura gótica están presentes en el relato de Verne: el aislamiento, lo nocturno y la orfandad, el incesante descenso a los ritmos del inconsciente, la sospecha de un crimen fundante, la omnipresencia del agua y lo maternal, el coleccionismo y la manía del catálogo, la miniatura y la melancolía como "problema musical". Pero, sobre todo, está la figura del artista, ese ser obsesivo y tenaz que pelea desde siempre, como diría Pizarnik, por hacer "el cuerpo del poema con su cuerpo", que se para en ese umbral inseguro entre arte y vida y vuelve a intentar, infructuosamente, *ser* en el reflejo de su creación.

La literatura fantástica latinoamericana continúa, me parece, esta impronta negra. La vuelve a postular, reformulándola, y, de ese modo, construye su propio arsenal de oposición a la moral soleada (y petrificante) del *statu quo.* Relatos como *Aura* o "La muñeca reina" de Carlos Fuentes, "Las Hortensias" de Felisberto Hernández, *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, "El impostor" de Silvina Ocampo, "Las babas del diablo" de Julio Cortázar, *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik, o "La muñeca menor" de Rosario Ferré, para citar sólo algunos, consiguen hacer trastabillar la realidad, ampliando de ese modo el abanico de lo concebible.

De los textos citados, quizá sea *La condesa sangrienta* de Pizarnik donde mejor se percibe la "morada negra" como espejo del *locus* infernal de la creación. En la escena perversa y destructiva que Erzébet Bathory organiza cada noche en su castillo, es evidente la presencia de una sed

febril. Una y otra vez, es preciso reemprender la escritura del poema que deja —invariablemente— a la autora separada de sí misma y para colmo, congelada/amurada en una obra de arte que la duplica sin remedio y sin darle de vivir.

También en *Aura* de Fuentes, en "La muñeca menor" de Ferré, en "Las Hortensias" de Felisberto, el vehículo para la exposición de las fronteras difusas entre sueño y realidad, entre arte y vida, es el doble. Ubicuo en la literatura gótica, donde muchas veces se tiñe de la figura del autómata, el doble denuncia el carácter virtual de nuestra existencia, nuestra mera calidad de sombras de otras sombras o sueños de otros sueños, como ocurre en "Las ruinas circulares" de Borges. También es portador, como un resabio infantil, de los deseos más prohibidos, las escenas (sexuales) más primarias del amor y el rechazo. Las cajas de vidrio donde el narrador de "Las Hortensias" observa extasiado el *show* de sus muñecas son el equivalente, más allá de la diferencia de tamaño, de esa esfera de nieve que sostiene en la mano el ciudadano Kane al momento de morir: no hay otro significante que valga la pena recordar.

¿En qué consiste la creación? ¿Qué pretende? ¿Qué peajes exige? ¿Qué relación tiene con la crueldad? ¿Con nuestro miedo o rechazo a la mortalidad? Estas y otras preguntas, aún más perturbadoras, están en la base de relatos como *La invención de Morel* de Bioy Casares o "Las babas del diablo" de Cortázar. Ambos logran, quizá, lo más difícil: mejorar la calidad de las preguntas, dejarnos, al final de la lectura, con una intuición hiriente y liberadora: la promesa de que el sueño existirá, a condición de que aceptemos soñarlo.

Escena primaria, escena de creación, escenario onírico, una y otra vez la literatura fantástica propone teatros del mundo miniaturizados. En esos pequeños teatros del yo, algunas preguntas poco frecuentes (o poco articulables) tienen lugar. Por un instante, las fronteras se borran. Entra el aire por alguna rendija invisible. Como en la poesía, en este tipo de relatos la incredulidad queda, por un instante, suspendida y lo menos temeroso de nosotros mismos halla consuelo y agradece.

M.N.

I. JUGUETES FILOSÓFICOS: RÉPLICAS, AUTÓMATAS, MUÑECAS

Todo juguete puede ser un arma.
JEAN-LUC GODARD

CANCIÓN PARA UN DESEO DIFUNTO
CARLOS FUENTES: *AURA*

—Irnos, ¿adónde?
—Afuera, al mundo.

Fuentes escribió esta *nouvelle* de un tirón en 1962, cuando todavía se hallaba bajo el efecto hipnótico del film *Ugetsu Monogatari: Cuentos de la luna pálida de agosto* de Kenji Mizoguchi. Inspirándose, a su vez, en un relato gótico de Guy de Maupassant (*"Décoré"*), el cineasta japonés había elegido un escenario de niebla, violencia y silencio para desplegar, en un contexto medieval, el tema de la ambición y la lujuria de un hombre. La necrofilia, la imposibilidad de discernir sueño y vigilia, el vínculo elusivo entre sexualidad y poder, la mujer duplicada (dos figuras femeninas tratan de seducir a Genjuro) y las sorpresas de un tiempo no lineal están allí presentes sin remedio.

También *Aura*, podría decirse, respira esas atmósferas turbias, un poco sucias, que surgen en los recintos donde cunde el deseo. El procedimiento con que está escrito el relato es extraño. Como ocurre en *La modification* de Michel Butor, hay un tú (cada uno de nosotros, al momento de leer) que es convocado en una trama, ya de por sí saturada de dobles, a identificarse con la pesadilla de quien narra. Sucede que un día leemos un aviso en un diario. Alguien busca a un historiador (lo somos), nos tienta con una cifra importante, nos da una dirección en un barrio

donde las nomenclaturas están confundidas, tal vez porque ya pertenecen a otro tiempo. Hacia allí vamos. Entramos a un jardín maligno, como el de *La hija de Rappaccini*, donde crecen plantas de sombra y hay raíces podridas y un perfume adormecedor y espeso. Subimos un número exacto de escalones siguiendo instrucciones precisas. Caminamos como ciegos, apenas orientados por el tacto, a lo largo de pasillos silenciosos, entre cuartos capciosos, demasiado asistemáticos para imprimirse en la memoria.

En uno de esos cuartos está Consuelo, la mujer vieja que nos contrató y que ahora yace en su cama, vestida de blanco y acompañada de un conejo (los conejos, como en el cuento "Carta a una señorita en París" de Cortázar, son aquí fallidos de la esterilidad o, lo que es igual, de la reproducción incontrolable). Expeditiva, nos dirá qué quiere de nosotros: una exhumación del pasado. Tendremos que abrir para eso el baúl (lleno de ratas) donde se guardan los cuadernos del general Llorente, su marido muerto, ordenar sus memorias; pero sobre todo, leerlas, es decir aventurarnos a ese premio peligroso que sólo concede, a veces, el agujero negro de lo escrito.

Fuentes narra como si filmara, capturando el presente psicológico con verbos activos y deficientes, usando el suspenso y la premonición. En el centro de su estrategia pone a Felipe, un protagonista falso (*nosotros* somos los protagonistas) y también a un enigma, una mujer joven de ojos verdes y vestido verde, como las enamoradas de Boccaccio, que aparece y desaparece sin preaviso, al estilo de Nosferatu, y que es, presuntamente, la sobrina de Consuelo.

Aura quiere decir luz, halo, pero también ave rapaz. Algo en ella, en efecto, es ominoso. En el frío húmedo del

comedor donde cenan los personajes, entre ojivas alumbradas por candelabros, sus silencios, sus posturas herática, la indigencia de sus gestos de muñeca, que parecen duplicar los de su tía, se hacen cada vez más obvios.

No hace falta nada más para desatar la tormenta; la fascinación da sus frutos. Felipe queda confinado a un papel que alguien —que no es él— le adjudicó sin permiso. Como el joven periodista del film *noir Sunset Boulevard* que, al comienzo de la película ya está muerto y por ende narra desde el cadáver su aventura siniestra, no hay para Felipe gran cosa que hacer: ha entrado en un estado de letargo erótico que lo lleva de una vigilancia nerviosa a visiones macabras, como la de esos gatos que maúllan enloquecidos y se revuelcan contra el techo en llamas de su buhardilla. El juego triangular prospera, sin embargo: Felipe consigue que Aura se le "abra como un altar", Consuelo que Felipe avance en la lectura, y Aura, que su sueño de encierro en el espejo se viva plenamente. La batalla entre separación y fusión encuentra entonces una resolución en el mapa del tiempo, devuelve a cada uno algo que ha olvidado, es decir algo que no ha podido olvidar.

Este tipo de triángulos, con un cuarto participante implícito, no es inédito en la literatura fantástica. Basta pensar en *The Aspern Papers* de Henry James cuya trama, dispuesta contra la melancolía insomne de Venecia, incluye también a una tía y su sobrina, y a un cofre con los secretos de un poeta famoso que el crítico-narrador ansía publicar.

Tampoco son inusuales los amores de ultratumba ni las figuras famélicas de juventud. *A Rose for Emily*, de William Faulkner, que pone en escena a una vieja enamorada de

un cadáver, es un caso memorable. Otro ejemplo: los cuentos de Edgar Allan Poe, "Ligeia" y "Morella", cuyas protagonistas femeninas, "amadas, augustas, hermosas y sepultas", llegan y se van como sombras, acarician con manos de mármol y hablan con la elocuencia muda de un idioma musical, en medio de espeluznantes historias de resurrección, posesión y vampirismo.

Fuentes toca todas estas cuerdas. Las urde como quien mira tras un vidrio esmerilado (*through a glass, darkly*) y así consigue tramar una odisea inconcebible: la que va de un tiempo que regresa a un tiempo que nunca se fue, porque el tiempo de la psique, se sabe, no coincide con el cronológico y además, porque lo que ocurre en la creación, que siempre abreva en lo arcaico, es paradójicamente premonitorio (lo inverso también es cierto).

Me explico, tal vez, con más claridad. Si hay un personaje importante aquí, ese personaje es Consuelo. Porque es ella quien maneja los hilos. Ella quien ha creado a Aura como un golem o una sinécdoque de sí misma y la ha puesto ahí, como cebo. Es ella también quien corrompe a Felipe, lo somete con su muñeca vudú, puliendo su erotismo con el acicate de la muerte. Ella, la experta en alquimias, ritos y sacrificios. El relato podría titularse, por eso: "Retrato del artista como vieja bruja" o "De la tentación y sus máscaras".

Digamos que Consuelo —como el autor que la crea— persigue una realidad alternativa, empujada por cierta fatalidad y un deseo sin nombre. Utilizando a Aura, tienta a Felipe a leer la historia del general Llorente del mismo modo en que Fuentes *nos* tienta a tocar algo intangible. En este juego, realidad y ficción se entreveran. La verdad es un botín a descifrar, leyendo.

Merece la pena recordarlo: Felipe Montero es un historiador. Quiere, como nosotros, saber. Lo que descubre en los folios amarillentos del general Llorente no es otra cosa que la historia de Consuelo, a quien su marido, en la intimidad, llamaba "*ma jeune poupée*": "mi joven muñeca de ojos verdes, envuelta en terciopelos verdes, como tus ojos. Pienso que serás bella siempre, incluso dentro de cien años...". Consuelo se le aparece, entonces, bajo otra luz. Espléndida entre carruajes, bailes y fastos del Segundo Imperio y también enigmática, letal, con su manía por las plantas extrañas, su propensión a martirizar a los gatos, a ejecutar sacrificios rituales. Eso no es todo. Felipe lee, sin saberlo, también su propia historia. O mejor dicho, sus memorias futuras. El relato es una cinta de Moebius: termina donde empieza. Al final, cuando Felipe vea a Aura sin máscara, cuando por fin abrace el cuerpo emaciado de Consuelo en el "gran lecho de migajas", su cuerpo de niña doblada, con la espina dorsal vencida y las mejillas transparentes, descubrirá que él también es una máscara. Muy tarde: para entonces, ambos habrán entrado al reino del amor eterno, con todo su horror de boda fúnebre, y su finísima tristeza.

Carlos Fuentes es un escritor esquivo. Su obra se desmarca todo el tiempo de aquello que podría fijarla en un estilo, una temática, un canon. ¿Cómo reconciliar, por ejemplo, al autor de *La muerte de Artemio Cruz* con el de los cuentos que figuran en *Constancia y otras novelas para vírgenes*? Su versatilidad es más que evidente y proviene, tal vez, de una vida atravesada por viajes y desplazamientos. Se sabe que vivió en Panamá, Buenos Aires, Venecia, México, París, Washington (no necesariamente en ese orden) y que ha practicado varios géneros (el ensayo, la

novela y el cuento). Yo quisiera agregar que conoce, acaso más que ningún otro escritor de América Latina, el gótico europeo.

Cuentos como "La buena compañía", "Chac-Mool", "Calixta Brand", "La desdichada" o "Vlad", que es todo un Nosferatu mexicano, prueban, si fuera necesario, que eso que llamamos "lo sobrenatural" —el paso a la humedad y el encierro, a la fascinación y la desdicha de lo profanatorio, a la inmovilidad de las estatuas y al reflejo líquido de los espejos— no existe (o al menos, no sólo) para incitar a un duelo con el miedo sino como esfuerzo para alcanzar un tipo de conocimiento que se parece ya al desconocimiento. Me refiero al conocimiento poético, ese que, alejándose constantemente del mundo diurno de los propósitos, ilumina los juegos algo muertos de la locura, la orfandad y el deseo.

LA ADIVINANZA IMPOSIBLE O EXPLICACIÓN FALSA DE UN CUENTO FELISBERTO HERNÁNDEZ: "LAS HORTENSIAS"

Cuando creemos saber las cosas,
dejamos de saber que las ignoramos.

Podría hablarse de una conciencia desdichada, de una heterodoxia buscada con tesón, de un mausoleo para guardar los recuerdos de un niño músico. En la obra de Felisberto Hernández, los relatos son grises, no entran en ningún molde (de paisaje o sociedad), saltan al menor descuido a una otredad vertiginosa. Es como si el narrador se pusiera de espaldas al mundo y avanzara por el camino exclusivo del estilo, es decir por ese margen central que le traza, paso a paso, su imaginación como si fuera "un insecto que vuela olvidando las distancias".

"Mis cuentos —escribió Felisberto— no tienen estructuras lógicas. En un momento dado, pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. Presiento o deseo que tenga hojas de poesía, que no pretenda ser bella o intensa. Tendrá una poesía natural, desconocida por ella misma."

A esta poética debemos, sin duda, la maravilla de estos textos que se abren como un delta de conflictos sin resolver ninguno. Se diría que no tratan de nada en absoluto, que nada los ata a la obligación de la trama ni a la secuencia lógica de los eventos ni siquiera a los pensamientos razonables. Un texto como *Tierras de la memoria,* por ejem-

plo, puede rememorar un viaje de *boy-scouts* a Mendoza y permitirse frases como: "Ahora pienso que, en aquella época, yo viajaba sin recuerdos: más bien los hacía."

El mundo se abre siempre en estos cuentos como una caja de sorpresas, un espacio imantado por la fantasía. Y se vuelve, por eso mismo, espectáculo, lugar de encuentro táctil o visual donde las cosas y las experiencias adquieren esa tonalidad de estampas que les permite ser disfrutadas más que la vida misma, precisamente porque el placer se obtiene en segundo grado. La materia del relato, quiero decir, puede variar, no así su necesidad: se trata siempre de armar "imágenes" que puedan ser desplegadas como una escenografía para poder atravesar (y disfrutar) la pesadilla del deseo.

Visión y secreto, duplicación e identidad, memoria y espectáculo: estamos ya en pleno universo felisbertiano. El tema, indómito, está siempre ligado a la conciencia y sus endebles espejismos. Este movimiento se complementa con otro, paradójico, de cosificación de los seres (las personas como "muebles que cambiaran de posición") y animación de las cosas ("los objetos tenían más vida que nosotros"). A veces también confluye la presencia salvadora del agua. O mejor dicho, la experiencia de un agua interior capaz de dirigir la fuga hacia el centro de uno mismo —aunque eso implique celebrar el propio funeral en una casa inundada, con insólitas budineras navegando como pequeños sarcófagos iluminados. Es siempre el agua quien organiza y ofrece los recuerdos como sustituto imperfecto de algo que no hubo. Y luego los despliega contra el fondo musical del sentimiento que surge siempre de un piano humanizado y negrísimo: "Con unos pocos dedos míos, apretaba muchos de los suyos y com-

binados los dedos y los sonidos, los dos nos poníamos tristes" ("El caballo perdido").

No hace falta mucho más. La imaginación disgrega, secciona, corta, formula el tema del doble y después se aleja de la escena, dejándonos pasmados. "Las Hortensias" es un caso paradigmático. Allí el protagonista, Horacio (un artista que también es un huérfano, autoindulgente y narcisista), orquesta escenas en su "casa negra": dioramas elaborados con una colección de muñecas, a medio camino entre el fetiche y el juguete sexual —algo así como una realidad alternativa de fantasmas. Como si lo empujara el miedo a no poder controlar algo que se le escapa, digamos, organiza para sí, cada noche, un ritual de dominio: una maquinaria, un teatro privado, un *showroom.* Allí concurre, después de haber cumplido sus deberes de adulto, cuando ha bebido suficiente "vino de Francia" en la salita privada que hace las veces de umbral, cuando se siente suficientemente "aislado" como para entrar en el mundo nocturno del rito, el goce, el luto, y allí enfrentar su autorretrato.

Alejado del lugar común, en soledad, todo lo que ansía es mirar (sólo a veces sucumbe también al *délire de toucher*). Sobre todo, eliminar aquello que pudiera verbalizarse porque el sentido, se sabe, es y debe seguir siendo indescifrable. Es ahora el dueño del juego, un niño-rey que aún no ha sido despojado del Imaginario por la palabra y que, por ende, permanece abierto a las identificaciones arcaicas. Recién ahora y no antes, puede acceder a esa zona mágica de encierro (como si fuera Erzébet Bathory penetrando a sus lavaderos o el Fantasma de la Ópera a sus camarines subterráneos) y dejarse hipnotizar por *eso* que desconoce y que lo obsesiona sin explicación y sin pausa.

Nadie lo acompaña en esas circunstancias salvo un pianista que, dándole la espalda, ejecuta para él ciertas melodías reconocibles. (Se diría que Felisberto se ha puesto él mismo en el relato —como pianista que era— imitando al Velázquez de *Las Meninas*.) En ese espacio "otro", como se comprenderá, lo importante no son las vitrinas, ni siquiera las muñecas que unos jóvenes "asistentes" disponen, como donantes potenciales de sentido. Lo importante es el juego y, sobre todo, que ese juego transcurra afuera del tiempo. Adivinar de qué tratan las escenas, qué secretos esconden, cuántos enigmas. O, tal vez, cuántas variaciones de un solo y único enigma.

A Horacio, es obvio, le gusta mirar sin ser visto, jugar a las escondidas consigo mismo, descifrar palimpsestos. Su ir y venir por la "casa negra", su permanente confusión entre el sentido de la realidad y la realidad del sentido, su escurridizo pasaje de una mujer sin muñeca (su esposa) a las muñecas sin mujer (en las vitrinas) no son sino instancias de una misma perturbación luminosa: la que le hace desconfiar de las fronteras que establecen lo convencional y su moral de lobos. A Horacio, podría decirse, no le importa sino escribir un relato mudo, su propia serie muda de la hache: Horacio, Hortensia, Herminia (Hernández, también), y así dar rienda suelta a un placer sustitutorio. ¿Qué importancia podrían tener, desde esta perspectiva, la indefinición entre lo humano y lo artificial, entre algo vivo y algo muerto? Ninguna sintaxis articula, salvo a medias y siempre defectuosamente, el deseo. Una cadena de infidelidades, bien mirada, puede revelarse como su contrario: una fidelidad absoluta a una única mujer imposible y detestada. Por lo demás, todo siempre ya ha ocurrido alguna vez: la muñeca apuñalada con el

"cuchillo de picar carne" repite el caballo tajeado (y descartado) de la infancia, la "casa de citas" duplica las vitrinas, el abuso sexual de la muñeca/hija retrotrae al amor prohibido de la madre. Algo es sitiado una y otra vez, y ese algo es el triángulo amoroso, claramente perverso, de la exclusión, los ritmos desolados del abandono y el vacío. En los parajes alumbrados por el miedo, quiero decir, todo se contagia y se revierte. Adquiere un tufo a necrofilia. Se reproduce también.

Por si esto fuera poco, la experiencia misma del narrador se contamina al lector, lo involucra gracias a esa manera de avanzar a los saltos que tiene el operativo felisbertiano. Piénsese en las "sorpresas" extemporáneas de María, en el súbito "asesinato" de la muñeca por parte de Horacio, en el encuentro inesperado con María disfrazada en la cabaña del bosque. Se diría que el narrador ha querido seccionar su materia ex profeso, incluyendo escenas fuera de guión, y que por eso la acción es un tramado de cuadros más bien detenidos, donde las vidrieras-espectáculos son, en sí y cada una por separado, relatos adentro del relato. De hecho, se recordará, las "leyendas" preparadas por los asistentes son "textos escondidos", literalmente encerrados en cajones y redactados en un presente atemporal, a los cuales Horacio se asoma como un autista para "ver un interior".

Como si invirtiera la impronta del precursor del cine Eadweard Muybridge, el narrador está aquí, en suma, para producir los cortes, no para proveer la secuencia, con lo cual narrador y lector pueden "mantenerse en el aire mientras la muerte pasa por la tierra". La significación, en otras palabras, no se establece por evolución ni jerarquía sino por contraste y contigüidad. El lector se ve

obligado, simplemente, a avanzar entre las vitrinas del relato, movido—como Horacio— por "la lujuria de ver" para *no* descifrar el sentido de las escenas representadas.

Felisberto: "De ciertas cosas no quiero saber del todo porque, cuando las sepa, vendrá el pensamiento vestido de negro a hacerle un cajón a medida con agarraderas doradas." "A veces pienso —escribió incluso— que me voy a curar y me viene una desesperación mortal."

Mundos de amor sintético y fantasía ensamblada, vidrieras de *sextoys*, cajas de vidrio donde se pone en marcha una pornografía *softcore* y donde los objetos-fetiche se animan hasta fundirse con la propia fantasía, las vitrinas de "Las Hortensias" son también el escenario donde se despliegan, como en una miniatura deslumbrante, los infinitos vericuetos del acto creador. No sé de otro relato donde ese encuentro, aterrador y fascinante, entre el creador y sus fantasmas esté captado con más furia; donde la muñeca lo sostenga con igual brío.

Enrique Pezzoni calificó a "Las Hortensias" de "informe de la extravagancia". Pocas obras como ésta, en verdad, han logrado rimar con tanta precisión las visiones de una mente excéntrica con una estética de lo heterogéneo, cuya ley se busca siempre a contrapelo de lo que se sabe. Todo es asombro aquí, tarea. Ya sea que se trate de balcones suicidas ("El balcón"), de vendedores ambulantes que lloran para hacer publicidad ("El cocodrilo") o, como escribió Jorge Panesi, del viaje al "velorio del agua" ("La casa inundada"), lo que permanece inalterable es el desvío.

Fiel a esa difícil convicción, Felisberto arma y desarma con obsesión sutil una escena mínima, hecha de pianos, algunas salas de cine, personajes mezquinos y un aire

provinciano irrespirable. Pero esa miniatura es inmensa. Si se presta atención, se oirá el tono disonante de esas armonías que son también piruetas de lenguaje, finísimas percepciones de estados del mundo. Y acaso también el rumor de un viaje interminable a eso que tiene su patria originaria en la infancia y que, por eso mismo, como señaló Giorgio Agamben, "debe seguir viajando hacia la infancia y a través de la infancia".

LES YEUX DE LA POUPÉE
ROSARIO FERRÉ: "LA MUÑECA MENOR"

Viene de Aristóteles la idea —fabulosa— de que no corresponde al poeta decir lo que sucede sino lo que podría suceder. Esta responsabilidad es mayor. Para asumirla, hay que eludir lo convencional, rechazar las representaciones unívocas de sujeto, espacio y tiempo, permitir que surjan esas zonas de la imaginación donde la intimidad con el miedo se vuelve una apuesta a favor de la inconsistencia de lo real. Todos estos elementos funcionan, sin pausa, en las máquinas ficcionales del fantástico.

El relato "La muñeca menor" de la puertorriqueña Rosario Ferré (que, dicho sea de paso, escribió su tesis doctoral sobre Felisberto Hernández) no es una excepción. Su argumento es sencillo: una joven muy bella, de la aristocracia cañera de la isla, es mordida por una chágara. El inescrupuloso médico convocado a atenderla, lo sabremos después, la deja ex profeso infectada para poder costear la educación de su hijo. Un día, la mujer, vampirizada por el insecto, se instala en el balcón y deja para siempre de moverse: "la pierna monstruosa" le supura. Cada tanto sueña con una de sus sobrinas. Entonces, a la mañana siguiente, manda llamar a la niña del sueño, le toma las medidas como si fuera una modista, y le hace una muñeca que la reproduce, punto por punto.

Tanto esmero y solicitud en la tarea dan sus frutos: con los años, 126 muñecas replican con exactitud a cada una

de las nueve sobrinas a lo largo del tiempo. Como en "Por los tiempos de Clemente Colling" de Felisberto, donde las "longevas tenían en su ropero una muñeca alta y delgada como ellas", también aquí se organiza una vitrina escondida para un ritual confuso. Tan hermosas son, tan bien registran el paso del tiempo que, en la casa, se les acaba otorgando un "cuarto propio". Una vez más, una recámara fastuosa y triste expone lo irreparable, instala allí una memorabilia fría: las muñecas —los yoes pasados de las niñas— se apilan como si estuvieran en un palomar o en el salón de juegos de una zarina. Sólo el casamiento sucesivo de las muchachas cortará la cadena o acaso, como escribió el crítico español Mesa Gancedo, la fijará para siempre: cuando parten a la casa del marido, las novias se llevan de regalo una última muñeca, esta vez rellena de miel y con ojos que han sido sumergidos "en el fondo de la quebrada" para que aprendan a "reconocer el más leve movimiento de las antenas de las chágaras".

La fabricación de dobles, sin embargo, continúa porque aún resta la sobrina menor por casar. Aparece entonces el hijo del médico, "un joven de perfil dormido" que, ya graduado, entra en escena para cortejarla y también para revelar la impostura de su padre y la que él mismo prepara.

Lo que sigue a la consumación del matrimonio es una serie de escenas o *tableaux vivants* que registran algo no siempre discernible: la suprema belleza de la "muñeca menor"; el joven que obliga a su flamante esposa a exhibirse en el balcón/vidriera para que el pueblo sepa que se ha casado "en sociedad"; la semejanza de esta "amada inmóvil" con la tía; el marido en el acto de arrancar con bisturí los ojos de la muñeca para empeñarlos; la sobrina sentada, poco después, con los ojos bajos; la misteriosa

desaparición de la muñeca; la juventud de la muchacha que conserva "la misma piel aporcelanada y dura" de los tiempos del noviazgo; el envejecimiento del marido; y ese final magnífico en que éste, preocupado porque no siente respirar a su esposa, se inclina para ponerle un estetoscopio en el pecho y en ese momento, la "muñeca" sobrecogedoramente abre los párpados y muestra unas cuencas vacías por donde empiezan a salir "las antenas furibundas de las chágaras".

Es difícil saber por dónde entrar (o salir) de este relato. Es obvio que la historia teje la ambición con el sometimiento y la venganza; que las muñecas y las muchachas son intercambiables (como lo son la tía y las sobrinas); que el mundo femenino es invadido por la violencia y la codicia masculinas; que el miedo a la petrificación (a ser transformada en muñeca) encuentra aquí su reverso en el miedo a la animación (a que la muñeca adquiera vida). También es claro el parentesco con "El hombre de arena" de E.T.A. Hoffmann. Imposible no pensar en los ojos de la autómata Olympia (que lleva el nombre de la morada de los dioses), tan bellos y perfectos que hacen caer bajo su hechizo al estudiante Nathaniel y terminan siendo arrancados, ellos también, por el óptico Giuseppe Coppola.

Pero quizá lo más curioso es el modo en que se entreveran las cuestiones de clase y género, desalentando una interpretación simplista. En efecto, la tía brutalmente engañada (el "esperma perfumado" de la chágara sugiere una violación) ocupa, a nivel económico y social, un lugar jerárquicamente superior al del hombre que la estafa. Las injusticias, quiero decir, están repartidas y eso impide una lectura "políticamente correcta", lo cual se agradece.

Otras afinidades abundan. Pienso en ciertos relatos de

Horacio Quiroga y Silvina Ocampo. En "El almohadón de plumas" del primero, por ejemplo, el bicho que desangra cada noche a su víctima —otra recién casada, sin diagnóstico ni cura posible— no hace más que pulir el vínculo entre síntoma y deseo suprimido, haciendo, una vez más, evidente la asfixia del matrimonio.

Ocampo, por su lado, propone otra serie. Para ella, el crecimiento de las niñas (la abrupta intromisión de lo sexual) trae siempre aparejadas consecuencias graves. Las niñas se inventan estrategias. O sucumben. O bien acaban fascinadas por la culpa. Un ejemplo de este vaivén es "El pecado mortal", donde la niña se enfrenta con el lascivo exhibicionismo del criado Chango y acaso con algo más que la deja a merced de un invencible embotamiento sensual. "Icera", por su parte, regresa al tema desde otra perspectiva. Increíble como suena, una niña aterrada de ser como su madre —"desconsoladamente alta"—, logra no crecer. Años, décadas más tarde, cuando todo en torno suyo esté decrépito, tomará el lugar de su muñeca preferida en la vidriera de un gran almacén.

También en "La muñeca menor" la correspondencia de tamaños entre muchachas y muñecas juega un papel central. "La tía —escribe Ferré— había ido agrandando el tamaño de las muñecas de manera que correspondieran a la estatura y a las medidas de las niñas." Curiosa fe la de buscar sin tregua este obsesivo engarce entre estatura, estatua, estasis.

Dobles, despertares blancos, miniaturas frías, criaturas venideras, las muñecas —como las palabras— dicen siempre *lo que son y además más y otra cosa.* Algo de esta riqueza paupérrima (o de esta indigencia lujosa) figura como un látigo en esta fábula curiosa de Rosario Ferré.

UNA CRIPTA PARA LA INFANCIA
CARLOS FUENTES: "LA MUÑECA REINA"

Lo primero que llama la atención en este relato es el nombre, curioso por demás, en una niña. Amilamia, en efecto, remite a varias cosas, como si fuera un anagrama o un fallido: amiga, lamia, ¿alimaña? Pareciera pertenecer a alguien que viene de otro tiempo, acaso de otra vida. El narrador, hoy ya un hombre de 29 años, la conoció a los 14, cuando ella tenía apenas 7. Y la recuerda en mil posturas, con "su delantal de cuadros azules" mostrando impúdicamente sus calzones floreados, haciendo pucheros o malabarismos, dibujando animales o bajando una cuesta, pero ninguna imagen puede articularse con otra, de modo que el conjunto equivale a una serie de fotografías: Amilamia "detenida para siempre, como en un álbum".

La niña y él se veían en un jardín. Nada más (y nada menos) que un jardín. Él se instalaba a leer, tratando de evadirse de su propia "infancia irresuelta" y ella le revoloteaba alrededor. Y he aquí que un día la niña lo distrae de la lectura, lo incita a dejarse rodar con ella (sobre ella) por una pendiente. Y en ese momento, fatal, de perturbación sexual, algo se rompe y ya no hay modo de volver atrás. "Se rompe el cascarón", escribió Hermann Hesse en *Demián*. "El cascarón es el mundo." Es cierto, del mundo es imposible huir. Todo lo que resta es graduar la distancia entre nosotros y los demás (para protegernos de ellos y, también, para protegerlos *a ellos* de nosotros).

Es lo que hace el narrador. A esta agresión responde Amilamia con una tarjeta de despedida que el joven encontrará años después, en el presente de la narración, al hojear distraído un libro de su adolescencia.

Son siempre desesperadamente concisos los signos que marcan el fin de la infancia. En la tarjeta de Amilamia hay también un plano, una equis que señala un sitio (o un enigma), y también una misiva con su "letra atroz": *Amilamia no olbida a su amigito y me buscas aquí como te lo divujo.* Estas pocas palabras, mal escritas, desatan la trama.

No es raro que en los relatos fantásticos la escritura funcione como imán. Podría decirse, también, como trampa o pulsión que invita siempre a internarse en una casa insidiosa, un camarín secreto, algo que, en principio, no debiera verse. Son anuncios, muchas veces escritos, como en este caso, por un niño: lo sabemos por la caligrafía, los errores ortográficos, el color del lápiz. Lo importante es sugerir ese modo particular, inimputable, de la crueldad que sólo los chicos saben ejercer.

Estos mensajes cumplen su función con saña: despiertan la memoria, la disparan en dirección a *eso* que ha quedado escondido en los subsuelos del tiempo, bajo capas y capas de acontecimientos. Digamos que, al momento de leer el mensaje de Amilania, el narrador recuerda de golpe algo extremadamente frágil: el momento exacto que va del descuido inocente al aguijón sexual, a algo desconocido aún pero ya avieso, urgente, crudo.

Mapa crucial éste que, en pocas líneas, a veces una sola, sirve para desandar lo andado, para atreverse al único desvío que cuenta, el que podría devolvernos al deseo violento de algo arcaico, es decir llevarnos al "lugar del crimen".

"La muñeca reina" es la crónica de ese regreso y ese riesgo. La radiografía de sus costos y sus miserias extremas. La confrontación con indicios falsos, cuando no insuficientes, que es otra manera de decir abrumadores. Por eso cuando, siguiendo el mapa, el narrador llega a destino y ve sobre la terraza de la supuesta casa de Amilamia, colgando, el mismo, idéntico, delantal a cuadros que la niña llevaba en otra época, sabemos que algo "real" está a punto de empezar.

Lo que sigue puede leerse como una detectivesca del inconsciente. Intuyendo que algo ominoso se esconde en la presencia de ese delantal a cuadros, todavía temblando porque acaba de salvarse de ser atropellado por un auto (tan conmovido está), logra entrar en la casa y descubre, en un ambiente custodiado por dos seres ausentes, precisamente lo que esperaba: un laberinto de signos que confirman su miedo. ¿Qué otra cosa podrían querer decir una revista de historietas, una fruta mordida por dientes infantiles, las huellas de una bicicleta?

Diríase que ha entrado en una casa de fantasmas, que tarde o temprano le será revelado lo que busca. Y, en efecto, cuando alcanza el ápice de su malestar, los viejos lo conducen, con los ojos cerrados, a un sitio inconcebible. Un aposento saturado de vahos. Una recámara sofocante, donde se acumulan también, como escombros de lo irrecuperable, los juguetes de la infancia. Nada falta en esta *veduta* incierta del sentimiento. Ni los globos desinflados ni los caballos de madera con las crines destrozadas, ni los osos vaciados de aserrín ni los patos de hule perforado. Y en el centro de esta orgía tristísima, presidiéndolo todo como si fuera un altar, un pequeño féretro plateado donde yace, entre sábanas de seda ne-

gra, una muñeca, un falso cadáver, una pequeña mortaja de porcelana: el cuerpo impúber, limpio, dócil de Amilamia.

No conozco otro texto que conmemore la pérdida de la infancia de un modo tan siniestro. Se me dirá que Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Gray* eligió un decorado similar para discurrir sobre el vínculo escalofriante entre arte, infancia y crimen. (Baste recordar que el eterno joven esconde el cuadro ominoso en el ático de los juguetes, entre pizarrones y soldaditos de plomo, y que es ahí donde asesina al pintor y también donde, apuñalando el cuadro, se da muerte a sí mismo.) Pero la operación de Fuentes es, si cabe, más escenográfica. Lo que predomina aquí es la imagen, el despliegue de una parafernalia, un dispositivo barroco, al estilo de los carnavales mexicanos de la muerte, capaz de teatralizar, en un espacio de revelación y náusea, un duelo imposible.

La muñeca-reina preside los fastos en esta cámara irreal. Petrificada, momificada, embalsamada, Amilamia está allí, como si todo se hubiera confabulado (la memoria parcializante del narrador, el amor narcisista de los padres, la intolerancia frente al deterioro) para fijarla en la imagen rígida de una muñeca helada.

Que al final del relato el narrador descubra que, en esa misma casa, escondida y martirizada por los padres, vive una joven contrahecha sobre una silla de ruedas, sólo confirma que —en materia de arte— sólo la verdad (no la verosimilitud) importa. Quiero decir, lo que interesa no es imaginar, como quien une las piezas de un rompecabezas, a la niña atropellada por un coche aquella tarde aciaga de la pelea con su amigo sino captar en la mujer de hoy, de torpes labios pintados y cigarrillo en la boca,

lo intolerable que el doble personifica siempre: ese reverso oculto, temido, deseado, que ningún nombre, nunca, alcanza a pacificar.

Aura, "La muñeca reina", *El retrato de Dorian Gray*. ¿Qué cosas horrendas se esconden detrás de lo que se reputa bello? La pregunta vale para los poemas, los cuadros, las sinfonías. Porque en todo aquello que se expone a la contemplación y se presta a ser admirado, late siempre como contracara una doble herida: la grieta de la precariedad y la gangrena obscena del deseo. Las muñecas, los dobles, los espejos son, en este sentido, señuelos: en su obsesión monotemática, no hacen más que apuntar a la compleja relación entre arte y vida, realidad y representación. Algo se desgaja del creador cuando éste concibe su obra y la realiza. Lo que se desgaja es una experiencia, en toda su maravilla y su dolor. La obra protege a este fragmento de vida en un mausoleo. Bienvenidos a las ruinas bellas, escalofriantes, tristes, a veces incluso un poco patéticas, del arte.

MUÑECAS MUERTAS Y OTROS POEMAS
ALEJANDRA PIZARNIK: *LA CONDESA SANGRIENTA*

Muñequita de papel,
yo la recorté y se quedó en el suelo,
en el máximo de la carencia, figurita errante...

Coleccionista de pequeños *memento mori*, Erzébet Bathory aparece en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik como una reina de papel (vestida de blanco) que inscribe en su castillo sus orgías de sangre como pequeños monumentos donde extrañar(se) más tarde. Se trata de fijar algo extraño, viscoso casi, de atrapar la escena más arcaica y pincharla luego, como una mariposa, en un gabinete de curiosidades. Para Erzébet, como para *Citizen Kane*, lo que importa es dar con *eso* que pudiera repetir ad infinitum la escena del comienzo: un paisaje de nieve, tal vez, donde fuimos abandonados o cualquier otro significante que será frío y nítido, eso sí, como un cadáver pulcro, un pequeño mundo estetizado.

Si mirada, memoria e infancia se confabulan para afiliar a Erzébet a la miniatura, algo parecido ocurre en la reescritura que Pizarnik hace del texto de Valentine Penrose. Del "largo poema en prosa" original, sólo quedan en la versión pizarnikiana unos cuantos gestos ínfimos: pequeños fragmentos de espacio en movimiento. No es que altere los episodios, sólo les cambia la escala, los jerarquiza de nuevo, los depura y les confiere, gracias a la fijeza extrema de lo

seleccionado, una suerte de perfección enaltecida por la tensión de lo *no* dicho.

Una experiencia poético-pictórica no necesita mucho más: bastan una condesa, algunos instrumentos de tortura y una maqueta donde circulan las víctimas. Lo demás ha sido eliminado. Ninguna humillación de narrar. Ninguna sumisión a "las partes serviles del relato". Sólo el recuento obsesivo de algunas ceremonias para someter al acto de escribir a un escrutinio brutal.

A propósito del poeta decadentista belga Georges Rodenbach, Juan Bautista Ritvo escribió que "el escenario fóbico-fetichístico es fotográfico: posee el terrible dinamismo ahogado de lo estático". La afirmación vale también aquí. Todo lo que importa es un vestido blanco que contrasta con el negro del castillo. Una blancura parecida al espacio vacío de una página que se va manchando con la sangre roja de los gritos (las palabras) mientras al fondo, atrás, persiste ese silencio eterno del cadáver, esa nada sin futuro posible, tan preñada sin embargo de presagios. De las escabrosas peripecias de Erzébet, repito, a Pizarnik le interesan sólo las miniaturas de la sed, las imágenes escuetas y sórdidas capaces de animar los brevísimos instantes de un fuego más ardiente que el fuego.

Sólo una cosa escapa a esta concisa empresa de miniaturización: el acto de mirar. Para Erzébet, digamos, la mirada —anacrónica por naturaleza— está atada al interdicto de un mundo infantil irrenunciable y, por eso mismo, reina como un espejo hiperpresente. Digamos que Erzébet, como Narciso, Medusa o la Reina de las Nieves, responde a la fascinación y, en el ritual altivo de su soledad, hace de su incapacidad de otorgar sentido una *delectatio*, un ensoñado avance por el territorio de los rastros.

Esa mirada omnívora es, sin embargo, fatal. Como la escritura, petrifica todo lo que toca, lo convierte en estatua como a la muchacha de "Muerte por hipodermia". Erzébet misma, a medida que avanzan los cuadros, detiene gradualmente sus gestos, volviéndose cada vez más hierática, más parecida a su Virgen metálica que mata con los cuchillos de sus senos en un abrazo de hierro y carne. En la mirada excesiva, en suma, no hay otro/a. Al final, la condesa queda inmóvil: encerrada en su torre (que es la exacta contracara de los lavaderos), encuentra la argucia de su propia aniquilación y se apresta a encarnar la viva imagen de la Muerte.

"El espléndido y erótico simulacro que llamamos muñeca aparece siempre", escribió Pizarnik refiriéndose a un cuento de Silvina Ocampo, "dentro de una representación general de danza macabra, con el tema de la muerte y la lujuria de telón de fondo". Erzébet, en este sentido, es paradigmática. Figura "arcana" ella misma, no está lejos de Lytwin, la muñeca verde de *Los poseídos entre lilas* que se confunde, a su vez, con la "pequeña marioneta verde" de *La bucanera de Pernambuco:* las tres están "hambrientas de poemas". Tampoco está lejos de la "dama absorta" de la "Relectura de *Nadja*" ni de las muñecas que toman el té con la Muerte en numerosos *Textos de Sombra.* Las muñecas, quiero decir, se responden entre sí como los textos, como si fueran rutas morbosas obsesionadas por comunicar ciertas ideas impensables. Todas, como diría Kristeva, criaturas ateas de la palabra, verdaderos axólotl sin párpados, extranjeras inanimadas y huérfanas, sin más cuerpo que una coraza de plástico, engañosamente asexuada.

La muñeca postula al fin, de modo irrevocable, que entre la muerte y la niña hay una unidad significante que

tiene que ver con la escritura. En este sentido, la Virgen metálica, la condesa y el imaginario de la poeta conforman una trinidad. Son tres y una, y observan con igual fascinación, con la misma indiferencia obscena, la muerte de las doncellas o de sus propios textos. De igual modo, la Autómata de Hierro, "maquillada, enjoyada, de rubios cabellos que llegaban al suelo" y la muchacha monumentalizada en el hielo, cuya "belleza convulsiva" recuerda a la Olympia de Hoffmann, son la prueba de que la creación coincide, como anticipó para siempre Baudelaire, con un "sueño de piedra". Poema: estatua onírica expuesta a la admiración de todos como un recordatorio de lo perdido. La poesía es una lucha feroz contra las palabras y una queja interminable por ese destierro del cuerpo que ocurre siempre a manos del lenguaje.

Al furor repetitivo de estas diminutas damas hechizadas hay que sumar, en el caso de Erzébet, la ausencia puntillosa de los hombres: ¿qué son los juegos con muñecas sino la creación de un mundo exclusivamente femenino? La misma Erzébet tiene algo de niña inseparable de su muñeca. O, mejor dicho, ella misma, con su piel blanquísima que parece de porcelana, es su propia muñeca, se cambia de ropa seis veces al día, pasa horas ante el espejo, cepillando sus largos cabellos, probándose joyas a ver si, de ese modo, consigue "matar" el tiempo que la mata. Más que actuar, se diría, es "actuada" como si ella misma fuera una marioneta lunática, torturadora y asesina que ignora lo que hace, porque nada la distrae de su narcisista distracción, nada podría evitar que las torturas (y las caricias —de existir—) fueran autoinfligidas. En el castillo hostil y feminizado de Bathory la libertad desenfrenada coincide con una burbuja de muros blindados.

Muñeca entre muñecas, también Erzébet (ese "*ME* exhibicionista que transita por las calles oscuras" de *La bucanera de Pernambuco*) circula entre sus dobles como un retorno de lo que no creció. También la autora, lo que es más, se rodea de personajes femeninos que la reiteran y, de paso, se encierra en el protegido féretro de cristal donde duermen eternamente, como la Bella Durmiente del Bosque o la teniente Ripley en *Alien 3*, las niñas huérfanas. ¿Y eso por qué? Porque en ese ballet opresivo y autorreferencial, al menos por un tiempo (mientras duren las combinatorias del encierro), es posible buscarse en la otra orilla. También porque en esos recintos, que Sade equiparó para siempre a la abyección y las dichas oscuras del caos, suele irrumpir el lenguaje de la intemperie, esa modulación de teatro abandonado donde se esconden para siempre los juguetes malsanos del amor y la infancia.

II. EL ARTISTA IMPERFECTO: REALIDAD Y REPRESENTACIÓN

He aquí la Vida misma.
"El retrato oval"
EDGAR ALLAN POE

DE AQUÍ A LA ETERNIDAD
ADOLFO BIOY CASARES: *LA INVENCIÓN DE MOREL*

Cuando el fugitivo llega a esta isla sin nombre todo está aún por ocurrir: la percepción, la ignorancia, el amor, la memoria, la realidad de la réplica y la réplica de la realidad. En una palabra, la literatura. Quiero decir, la interminable procesión de Sísifo en aras de un fragmento de real. He aquí la gesta de un perseguido que, transformado en perseguidor, se busca en aquello que lo despojará para siempre de sí mismo. Morel, por supuesto, le señala el camino, lo induce a internarse en una pasión extraña: la de insubordinarse a la fugacidad. Ambos ignoran, tal vez, que esa insubordinación se paga altísimo y que su premio coincide con un castigo paradójico: no hay don más pavoroso que la eternidad. Borges anduvo por esos asombros. Nos queda de su relato "El inmortal" la imagen indeleble de un hombre mudo como animal arcaico que, ante la visión milagrosa de la lluvia, comienza a recitar, amarillo y cansado —puesto que él mismo es Homero— el poema olvidado de la humanidad.

En la isla hay un museo, una iglesia, una piscina abandonada. La mansión tiene algo del sanatorio psiquiátrico de *La montaña mágica* de Thomas Mann, algo de la riqueza fría de Baden-Baden. Isla, hotel, museo: lugares de encierro, decorados: círculos donde se puede entrar en una fijeza irreversible y rozar lo impensable.

Morel, claro está, es un artista y, como tal, se desvive

por proyectar en el afuera el film herido de su mente. Con su técnica, consigue construir una jaula celeste, la recurrencia de una prisión cíclica. Y así logra habitar un paraíso no manchado por el tiempo o la sexualidad, si ambas cosas no son lo mismo. Allí se despoja, junto a su grupo de "invitados", de la vida, perdiendo (y haciéndoles perder) la oportunidad preciosa de la imperfección.

Como la literatura, digamos, Morel sueña con una forma exagerada de la realidad. Por eso, elige un escenario ultra-Robinson Crusoe y allí pone en escena aquellas fantasías que están, desde siempre, en el desván humano de lo íntimo. Eso no es todo. Su máquina —su obra de arte— revela muy pronto su pulsión vampírica. Sin duda, Morel se parece a Edison, el inventor de *La Eva futura* de Villiers de l'Isle-Adam que graba los movimientos de Miss Alicia Clary para después, privando de vida al "original", proyectarlos e imprimirlos sobre Hadaly, su andreida hipersensible, su muñeca programada y aséptica. También en la isla de Morel, el fugitivo, que es un ser socialmente invisible, expulsado *ab initio* del mundo, tendrá que inmolarse para entrar en la proyección y así acceder a su felicidad mecánica.

Hay, es evidente, múltiples capas de representación en la novela de Bioy. Las proyecciones, las presuntas anotaciones del fugitivo en su diario, las notas del editor no logran, sin embargo, disimular lo esencial: algo se fosiliza sutilmente en la isla, en la página. Algo fagocita siempre algo: la memoria, el manuscrito, la imagen. Faustine, por ejemplo, es atrapada por lo menos dos veces: por la máquina del inventor y por el relato del fugitivo. Podría decirse que tanto uno como otro quieren conservar (no conseguir) el amor. Y así Faustine atraviesa la escena sin

que resulte posible tocarla o interactuar con ella, como ocurre en esos films que se proyectan en la mente y que llamamos recuerdos. Y todo se repite ad infinitum y las cosas seguirían perfectamente su curso si no fuera por la duplicación de soles y lunas que viene, como un virus o principio desequilibrante, a interrogar incómodamente sobre el alma de las apariencias.

Imposible no establecer correlatos con "Funes, el memorioso". Como el personaje de Borges, la máquina de Morel tiene un ojo omnisciente, es capaz de captar los infinitos aspectos de lo que la rodea: cada personaje, cada lugar, cada atardecer, cada césped o grano de sal en el océano y, por supuesto, Faustine, percibida de frente, a las 3:45; a las 3:46, de perfil; a las 3:47, leyendo, etcétera. En ambos casos, la capacidad de abstraer está ausente: nada puede volverse representación, concepto. Esta facultad de hacer coincidir percepción y realidad es un privilegio y también, por supuesto, una condena. En un caso, desata una pesadilla sin fin: nada puede amparar al joven Funes de la inaudita proliferación de las cosas. Dado que carece del don de editar, recrear o incluso embellecer el pasado, debe circunscribirse al presente, y dentro del presente, a su versión más limitada. Su don lo obliga, paradójicamente, a renunciar al mundo. En el otro, si bien Morel consigue lo que busca (erradicar lo conjetural), lo hace al precio de sustraer la vida (propia y ajena) a la fugacidad que la define.

La peor parte, con todo, la llevan los "turistas" que, bajo el dominio hipnótico de Morel, acaban revelándose como lo que son: meros maniquíes reducidos a reiterar para siempre la misma acción falsa y ontológicamente innecesaria que alguien ha "escrito" para ellos.

En su caso específico, quiero decir, no se trata, como en el de Morel o el fugitivo, de garantizar un futuro placentero fotocopiando un trozo selecto de pasado. Están condenados simplemente a agregar cada semana otra capa de tedio a un limbo eterno. Peor aún: cuando por un segundo, al final del film hebdomadario, adquieran conciencia de lo que ha ocurrido y está ocurriendo todavía, será tarde: el ciclo de la desmemoria ya habrá recomenzado.

Resumiendo: en esta pesadilla filosófica, contrariamente a lo que ocurriría en un *bildungsroman*, no hay progreso del héroe, nada se aprende al final, ninguna revelación o epifanía es concedida. Marionetas, actores ciegos de un drama "interminable y periódico", los "turistas" de la isla son, en suma, como los personajes de un libro que reiteran, sin pausa, una trama entera de detalles sin tener noción del simulacro en el que actúan y, por ende, de su propio carácter ilusorio. Algo tienen también de los bibliotecarios de Borges.

La literatura, podría proponerse, se debate siempre entre el afán (y el terror) de percibir la realidad en su riqueza infinita y la constatación de la irrealidad fantasmática de toda representación. En su pelea por captar lo real, sin caer ni en la indigencia de la abstracción ni en la pérdida de la conciencia, exhibe (aunque el cuento y la novela se escriban y se lean) su intrínseca dificultad para dar cuenta de la complicadísima relación entre el "original" y la "copia". En este sentido, la novela de Bioy es un manifiesto sobre el arte, una metáfora de la manipulación de la escritura y también un llamado de atención a quienes se lanzan a ese proceso de traducción casi imposible.

LA FLOR ARTIFICIAL
LOS HERMANOS QUAY:
EL AFINADOR DE TERREMOTOS

Giuliana Bruno, en su libro *Atlas of Emotions*, se remontó a los autómatas, los gabinetes de curiosidades, las linternas mágicas, los panoramas "geográficos" del siglo XIX y el viejo arte de la memoria, tal como lo concibieron Giulio Camillo y Giordano Bruno, para trazar el origen del cine. Vio que el cine es, ante todo, un viaje a un exterior que se realiza adentro y cuyo arte fabuloso consiste, como en el caso de sus predecesores, en proyectar imágenes sobre una pared. Más que eso: sugirió que hay una relación estrecha entre cine, colección, arte de la memoria y muerte; una pasión omnívora por las superficies, la textura y lo imaginario, que se expresa aún hoy en nuestro apetito por el museo, el viaje, la biblioteca y el archivo.

También Pasolini habló del cine como *macchina da presa*. Su "cine de poesía" podría resumirse en una ficha técnica llamada "Caricias de lo visible y otras músicas". Es cierto, el cine monumentaliza lo efímero y hace de lo ecléctico algo parecido a una lista de supermercado. O, como escribió Benjamin, en él "el cuerpo se transforma en cadáver del pasado cultural para poder entrar en la patria de la representación". Un film, en este sentido, sería siempre un mausoleo, un espacio donde celebrar instantes mortíferos, sin duda los más iluminados, los más inspirados.

El afinador de terremotos (2005), largometraje de los hermanos Stephen y Timothy Quay pertenece, sin duda, a esta categoría. Sus autores, conocidos gemelos norteamericanos residentes en Londres, son famosos hace tiempo por lo incisivo de sus referencias, y también por abrevar en la tradición gótico-decadentista que desemboca directamente en el expresionismo alemán. No es ocioso, quizá, mencionar que su obra debe mucho al cineasta checo Jan Švankmajer y que tiene fuertes lazos con el surrealismo y la literatura. Algunos de sus cortos y *stop-motion pictures* son tributos a Robert Walser y Bruno Schulz. *La calle de los cocodrilos*, basado en un cuento de este último, es una verdadera orgía reflexiva realizada íntegramente con juguetes, rulemanes y tijeras oxidadas.

También *El afinador de terremotos* es un entramado de citas. Murnau, *El fantasma de la Ópera*, el mito de Orfeo y Eurídice, *El gabinete del Dr. Caligari*, E.T.A. Hoffmann, y Raymond Roussel, son presencias innegables que se conectan por detrás de la trama y se despliegan contra un telón visual compuesto, alternativa y simultáneamente, por *La isla de los muertos* de Arnold Böcklin, los paisajes petrificados de Max Ernst y *El imperio de la luz* de René Magritte. Es también evidentísima la deuda con Bioy Casares y Felisberto Hernández, aunque ninguna de las reseñas cinematográficas aparecidas en Europa o Estados Unidos la haya reconocido.

En el film mismo, en cambio, la filiación no busca disimularse. No sólo los dos personajes principales (que, en realidad, son uno solo, desdoblado) se llaman Adolfo y Felisberto Fernández [*sic*], sino que las obsesiones de ambos autores se rescatan de manera puntual. De *La invención de Morel*, por ejemplo, están presentes todos los

motivos: la isla, la mujer misteriosa que se sienta a contemplar el atardecer, su posible condición de muerta o autómata, la duplicación de soles y de lunas, la importancia del agua ¿materna? en el plan creador y sobre todo, la figura del Inventor y su estrategia de congelar el tiempo para "encerrar" la realidad en una obra.

Otro tanto sucede con el escritor uruguayo. Algo de eso parasitario y perverso, es decir oscuramente dichoso, que suele caracterizar a sus personajes, circula bajo las melodías seudocientíficas del doctor Droz y también bajo la melancólica mirada del "afinador", cuya misión es traducir las fijaciones de aquél al arrorró del comienzo, es decir a esa *chora* semiótica, no estropeada aún por la razón y la lógica que, al decir de Kristeva, está siempre detrás, como nostalgia, de los grandes proyectos científicos o artísticos. El hecho de que el "afinador" del film se llame como él es, me atrevería a decir, mucho más que un tributo; señala sobre todo una coincidencia estética, una común fascinación por un mundo hecho a la medida de las fantasías menos aceptables.

"Ruiseñor, vas a cantar para siempre en mi jaula", le dice Droz a Malvina, la cantante lírica, de rostro de porcelana, que ha raptado del teatro, al mejor estilo del Fantasma de la Ópera. Morel podría haberle dicho lo mismo a Faustine. Ambos "planifican" una versión de las cosas, el argumento de un pasado concebido como futuro. Ambos son, más que enamorados, artistas. Lo que buscan no es encontrar eso que siempre los elude sino plasmar su obsesión en una forma que los calme. Al caos del goce oponen la celda celeste de la obra. Al canto del otro, siempre provisorio e inasible, el ruiseñor mecánico o, lo que es igual, la resurrección en la imagen. (A pro-

pósito, según *Adolphe*, ese otro héroe presuntamente enamorado de la novela homónima de Benjamin Constant, "el lenguaje es una máquina de guerra que trastoca la realidad y la recompone como le place".)

"*My beautiful Lazarus*", dice Droz, como si fuera el pintor de "El retrato oval" de Edgar Allan Poe hablándole a su modelo, a la vez muerta frente a él y radiante en la obra. En la gruta subterránea de la imaginación es posible hacer nacer la flor artificial, duplicar lo vivido, entrar por segunda vez a un cuadro ya pintado. Es la ventaja de la obra de arte. Todo vuelve a recomenzar cada vez que uno se interna en ella. La semana de Morel es eterna y cíclica, dentro y fuera del film, del libro.

Volvamos, por un momento, a Droz. Su nombre alude, sin duda, a Henri Jacquet-Droz, el famoso constructor de autómatas que, junto a Vaucanson, Kempelen y Mälzel, hizo furor en Europa durante el siglo XIX. Droz fue también quien fabricó el primer *talking head*. Su muñeca hablante, Marie-Antoinette, fue expuesta en la Exposición Universal de Londres en 1850. En el film, Droz sugiere también otras asociaciones. Es un "*healer of souls*" (un gurú o psiquiatra), es decir un alienista que, como el Dr. Caligari, dirige un "asilo" o "santuario" donde viven enfermos en condición terminal (entre ellos, Malvina, la cantante sonámbula) que le obedecen como robots. Como en *Plan de evasión* de Bioy Casares, como en *La isla del Dr. Moreau* de H.G. Wells, la creación artística aparece vestida con un vocabulario de aislamiento, locura y ciencia.

En esa isla o fortaleza Droz, claro, es Dios. "Él es el bosque dentro del bosque", dice Asumpta, que hace las veces de ama de llaves, puta ilustre y diario viviente del doctor, "el bosque que nadie puede descifrar". Como éste,

que creó el mundo en siete días, también Droz necesita siete autómatas "musicales" para su creación y para eso, debe "afinarlos". Cuando llegue con esa misión Felisberto, remando desde el mar, le parecerá que ya estuvo ahí alguna vez y que acaso esté viviendo en la imaginación de otro. Ambas cosas son ciertas. Si algo caracteriza el fantástico es, por un lado, el *déjà vu* y por el otro, el desmoronamiento de toda frontera entre realidad y ficción. El tembladeral ontológico se vuelve aún más vertiginoso si se recuerda que el film es un sistema de cajas dentro de cajas: un hombre —que es ya el doble de sí mismo— llega a reunirse con su muerte y se queda atrapado en su propio reflejo, congelado para siempre en la fantasía recurrente del Autor. También nosotros, demás está decir, podríamos ser los personajes atrapados en ese libro-mundo que un dios escribe, a la vez que es escrito, él mismo, por otro dios-autor en otro libro-mundo, y así ad infinitum. La ocurrencia ya la tuvo hace tiempo Borges.

Ninguna herencia gótica falta, como se ve, en esta invención fantástica. Ni el confinamiento, ni la suspensión o reversión del tiempo, ni el descenso a los subsuelos operáticos, ni el laboratorio negro, ni el latido punzante del deseo, ni la impaciente pregunta por la "realidad" del yo. Y detrás de la escena, el doctor, el inventor, Morel, Droz o los hermanos Quay, lo mismo da, contando eternamente la historia del acto creador. Un film: juguete filosófico para explayar el misterio y que la pesadilla se vuelva, a la vez, lóbrega y fabulosa.

Y he aquí que, al final, ocurrido ya el delirio destructivo —el terremoto con que Droz consigue hacer, al fin, funcionar a sus autómatas o, lo que es igual, insertar su mundo en el mundo— accedemos a una magnífica visión:

Adolfo y Malvina (la cantante-autómata) repitiendo para siempre los gestos mecánicos del amor en una gran caja de vidrio, donde eternamente cae la nieve, como si fuera un *souvenir.*

"Cuanto más muerto el amor, más largo es", dice un personaje del film. La frase, que podría haber sido acuñada por D'Annunzio (que, al igual que Nosferatu, Cesare, el muñeco sonámbulo de Caligari, y Hadaly, dormía cada noche en un féretro), delata una afinidad estética con los poetas ingleses de los cementerios y también con los jóvenes del círculo de Heidelberg, entre los que figuraba Caroline de Günderrode. Es también un homenaje a Baudelaire y una intuición de que, en todo poema u obra de arte, se pone en marcha un doble impulso paradójico: por un lado, el de buscar en los mundos cerrados —llámense *rosebud,* laboratorios o Nautilus— algo más lírico que narrativo (más muerto que vivo) como defensa contra la inestabilidad y el caos y, por el otro, el de apostar, con el orgullo empedernido de un niño, a una suerte de representación absoluta (sin referente y en contravención a toda regla) que fije la pérdida y la escriba como eterna micrografía del deseo.

VARIACIONES SOBRE MARIONETAS
RESNAIS Y ROBBE-GRILLET:
EL AÑO PASADO EN MARIENBAD

Si no se puede perder,
entonces no es un juego.

Hay que decirlo enseguida. *La invención de Morel* encontró en el guión de Robbe-Grillet, que filmó en 1961 Alain Resnais, no una adaptación, ni siquiera una recreación, sino un objeto artístico que le era fiel en la medida misma de su desvío. Todo, o casi todo, encuentra un tono propio aquí. Ya no estamos en una isla llena de alimañas sino en un hotel barroco y recargado; el protagonista no es un forajido que come tubérculos alucinógenos sino un pasajero de impecable smoking; ningún mar despótico hace de telón de fondo sino un jardín "ilustrado"; aquí los personajes parecen estatuas y las estatuas láminas planas en un cuadro que representa aquel mismo jardín, o tal vez la réplica del jardín donde transcurre la obra teatral que se representa en el hotel para solaz de los huéspedes. La imaginación, pareciera afirmar el film, sabe que todo volverá a ocurrir porque todo ocurrió ya, y acaso también que, en la escenografía emocional, lo que parece frenesí no es más que escalofriante quietud.

Algo, en efecto, febrilmente estático parece contagiar tanto a los objetos como a los personajes en Marienbad. Algo petrificado o mecánico que la cámara acentúa con

su estilo enumerativo, demorando sus propios cuadros e incluso, muchas veces, disociando la imagen de los parlamentos, como harán más tarde los films de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet.

Lo que interesa aquí no es, en todo caso, lo perceptualmente secuencial sino lo mentalmente simultáneo, el intersticio que permite el nacimiento de lo impensable. Como si la trama fuera una excusa para la expresión de una conciencia, encarnada en tres personajes (A, X y M) que son, tal vez, una sola psique o bien tres versiones de un mismo ser fragmentario coexistiendo en las tres dimensiones temporales. O bien, simplemente, un lugar donde ejercer el corte irracional que, al exacerbar la oscilación entre el afuera y el adentro, desemboca en el colapso del orden narrativo para abordar los temas eternos del amor y la verdad, la lucha por el reconocimiento, el conflicto entre el yo y la presencia del Otro. A esto Deleuze pudo haberlo llamado "un efecto Marienbad": lo importante no es lo que se ve, sino aquello que se escapa —precisamente— por ver.

Me refiero al hotel y sus secretos. Una vez más, estamos en un recinto cerrado, separado del mundo, donde se respiran los aires artificiales de la representación y el arte. Espacio de claustrofobia (o claustrofilia), isla y "lugar de reposo", el hotel duplica el mundo y, en esa duplicación, lo estetiza. Todo es constantemente aburrido o fatal en él: más allá de los entretenimientos que incluyen juegos intelectuales, teatro y música de cámara, los huéspedes repiten los mismos gestos, se mueven por perspectivas levemente trucadas, entre frases que nadie pronuncia o ecos que se interrumpen para retomarse más tarde o nunca, como indicando cierta continuidad hacia un arbitrario infinito.

De todos los personajes, quizá sea el de "ella" el más perturbadoramente definido. Es una mujer distante, que parece un cisne blanco o un ángel peligroso. Una mujer nacida para ser amada (no para amar). Que finge escuchar y responde con una pasividad tan honda que se vuelve sensual. En cuanto a él, algo llama de inmediato la atención: su artillería es altamente lingüística, su método, verbal. Como si la telaraña amorosa se tejiera sólo con lenguaje, no se cansa de enviar mensajes al vacío, de invocar la memoria de algo que acaso nunca ocurrió. *Vous avez l'air vivante*, le dice a su amada. "Usted parece estar viva", como si sospechara algo que no se atreve del todo a pensar. Y después insiste y acosa y reprocha, fatalmente en vano, y hasta pronuncia párrafos que nada tienen que envidiarle al repertorio gótico: "Estos susurros —dice— peores que el silencio con que usted me encierra. Estos días, peores que la muerte, que estamos viviendo juntos, usted y yo, como si estuviéramos en ataúdes puestos, uno al lado del otro, bajo la tierra de un jardín helado."

Toda la escena amorosa está para él sobrecargada, es decir, irremediablemente desierta. (El vacío es algo lleno.) Quizá es la lentitud. Esa suerte de distancia que *alguien/algo* interpone entre los dos y que ningún discurso, pareciera, alcanza a alterar o conmover. ¿Acaso no son ellos mismos como las estatuas de mármol del jardín de mármol del hotel de mármol adonde están? ¿No es el otro, siempre en la relación amorosa, inaccesible? En todo caso, el film tensa estas preguntas como flechas. En un clima insoportablemente plano, cuya monotonía apenas logran interrumpir el ruido de unos tacos sobre la grava o la ruptura de un vaso, ella se limita a repetir hasta el hastío: *Taisez-vous, s'il vous plait*, "Cállese, por favor"

y, a veces, sólo si se ve obligada, agrega con desgano: "¿Quién es usted?" O bien: "Usted es como una sombra y ¿pretende que yo me acerque?" O simplemente: "Es imposible."

Nada que sacuda, que despierte pasiones, en este hotel. Ni siquiera la escena "erótica" al borde de la piscina acelera los gestos o las miradas de ella, que sigue mirando hacia la nada y, de algún modo, contagia de nada todo lo que ve. No se escucha el agua. Todo está inmóvil, cerrado, ausente. La realidad del jardín o el jardín de la realidad son esta maqueta eterna y hueca.

Sin duda, Alain Robbe-Grillet no se equivocó al percibir su afinidad con la novela de Bioy. Varios elementos en ella (el argumento dramático mínimo, el descalabro temporal y el desinterés por la psicología) son premisas fundamentales del *nouveau roman*. La idea de componer un libro o un film con imágenes recurrentes, limitado a la mera exposición de objetos físicos, no podía sino seducirlo.

Tomó de *La invención de Morel* la atmósfera asfixiante, la opulencia del aislamiento, el piadoso fanatismo con que los personajes persiguen o resisten al objeto de su deseo, la fría sensualidad de Faustine y, sobre todo, la idea de habitar una realidad inmutable y, a partir de ahí, se dejó llevar por sus propias obsesiones. Se concentró en el "enamorado", a quien fijó en una eterna *cocktail party* para desplegar una temperie onírica. O bien, a la historia de un fugitivo que se autoinmola en la máquina de la inmortalidad, prefirió la historia de ese mismo fugitivo, una vez consumada la "inmolación". En otras palabras, tal vez se figuró el hotel de Marienbad como aquello que estaría viendo la máquina de Morel después de la autoinclusión del fugitivo: interacciones de personajes que son hologra-

mas o piedras interpretando poses, como en un gabinete de autómatas a mitad de camino entre el manicomio de Caligari y el museo de Morel. En todo caso, miradas intercambiadas en un purgatorio sin tiempo y sin propósito, incapaces de acceder a revelación o a progreso alguno. Resnais hizo el resto. Su film es aterrador: de él se desprende una belleza turbia, siempre a punto de herir al espectador, de dejarlo a merced de una coreografía emocional humana, demasiado humana.

LAS AVENTURAS DE UN FOTÓGRAFO EN PARÍS JULIO CORTÁZAR: "LAS BABAS DEL DIABLO"

La fotografía se parece a una huella
o a una máscara mortuoria.
SUSAN SONTAG

Bienvenidos a las puertas del cielo, más exactamente, a ese lugar (si de lugar puede hablarse) donde la realidad, tal como solemos entenderla, está a punto de desaparecer. Cortázar encontró varios nombres para esa "experiencia". La rodeó, sin cansarse, como quien se deja hipnotizar por la pasión de no saber. Y después se avino a las consecuencias, como si él mismo fuera un personaje atravesando uno de los espejos ontológicos de Cocteau. Y así dejó, entre sus cuentos, algunas figuras pegajosas que producen pavor y, sobre todo, contagian un saludable miedo: un hombre que vomita conejos, otro que intercambia el puesto con un axólotl, otro que lee una novela que narra un crimen cuya víctima es él mismo, la lista podría seguir al infinito.

"Nunca sé cuándo algo es fantástico y cuándo no", afirmó Cortázar en una entrevista. Su displicencia se entiende: el fantástico le interesa sólo en la medida en que le sirve para abocarse a la excepción, esa zona elusiva y paradójica, siniestra incluso, que, como bien explicó Godard, es el tesón eterno del arte (no de la cultura).

El mundo que consigue erguirse en los relatos de Cortázar, quiero decir, utiliza el vértigo (que, por supuesto,

es también verbal) como trampolín para invertir, complejizar cualquier noción convencional de realidad, para iluminarla de su propia oscuridad. Sus relatos son, sobre todo, instrumentos para pensar.

"Las babas del diablo" (*Las armas secretas*, 1959) es, quizá, el ejemplo más conciso de esta ambición, o mejor aún, la instancia donde la batalla, siempre inconclusa, siempre fallida, que el artista da con su instrumento en aras de un fragmento de real cobra dimensiones más urgentes y también, más exasperantes.

Dicho de otro modo: no estamos aquí, simplemente, ante la historia de Roberto Michel, ese fotógrafo que, un domingo cualquiera, sale a pasear por París con su cámara y saca una foto comprometedora. La mujer que seduce al chico, el parque, el hombre que espera en un auto, están, es cierto, pero lo que interesa, más allá del tejido argumental, es sacudir los andamios que sostienen cierta política de la representación.

Se diría, es más, que Cortázar eligió la fotografía por lo que ésta tiene de supuesto doble "perfecto" de la realidad. Como si eligiera, precisamente, batirse ahí donde la transposición figurativa se alza con más fuerza para desmontar, de un modo brutal y para siempre, la falsa premisa de equivalencia entre signo y referente. Detrás de la fotografía, como fuere, su mira está en la escritura. (Se recordará que su fotógrafo es también un traductor.) Su intención es refutar la mímesis, desmentir las "babas del diablo" del lenguaje, entendido como doble de la vida. En otras palabras, desligar la literatura de la categoría de "verdad".

Más que una historia sobre un fotógrafo y su fotografía, digamos, hay aquí un razonamiento exhaustivo en torno

a la representabilidad de la experiencia: si lo que percibimos es, cuando menos, dudoso; si está limitado por lo que nos permite concebir el lenguaje; si la ficción no es más que una miniatura que pretende encapsular el mundo; si el tiempo es una mera construcción mental ("qué palabra, *ahora,* qué estúpida mentira"), entonces la literatura y el arte no pueden aspirar a ser espejo de nada. Tan sencillo como eso. "No describo nada, trato más bien de entender", dice Michel mientras se queja de "las palabras injustas" que lo dejan expuesto a la miseria de lo aproximativo: la escena que ve es la nada *casi,* "la mujer vestía un abrigo de piel *casi* negro, *casi* largo, *casi* hermoso". En el juicio a que Cortázar la somete, la escritura se reduce, a lo sumo, a dar vida a un universo paralelo. Borges hubiera dicho "una ficción agregada al mundo", un objeto de nostalgia o *hrönir* que se suma como presencia muerta.

Literatura y fotografía. Invención y verdad. Vida personal de las imágenes. Enmarque y campo referencial. Todos estos temas circulan por "Las babas del diablo" para dar cuerpo a una poética mientras Roberto Michel agranda más y más su fotografía. ¿Qué cosa inesperada podría revelarle una ampliación? ¿Qué vuelta milagrosa a la vida? ¿Qué acceso a esa otra realidad que ha percibido adentro de sí mismo mientras ejercía su pasión vicaria?

En su lectura semiótica de la foto, a la que se lanza como un detective salvaje protegido por la cámara oscura (la pantalla) del lenguaje, un poco a la manera de Holgrave, el foto-detective de *The House of the Seven Gables* de Nathaniel Hawthorne, comprende que el ejercicio de traducción al que está doblemente abocado —como escritor y fotógrafo— es imposible. No sólo eso, también es falso y obsoleto e inadecuado y destructivo, en la medida

en que sustrae arbitrariamente los eventos del mundo a su *continuum* y los paraliza en una interpretación. Al imponer una quietud no natural a lo que existe, el arte (y la imaginación reificadora del artista), podría decirse, cometen un crimen contra la realidad. La obra queda expuesta como el *still life* de una realidad móvil, es decir se vuelve, paradójica y fatalmente, una *naturaleza muerta.*

Esa equivalencia entre fotografía y literatura se establece metonímicamente desde un principio: no por casualidad la cámara fotográfica se llama Contax, no por nada hay dos instrumentos, dos máquinas, ambas igualmente insuficientes para la tarea que les cabe. La naturaleza híbrida de la trama se extiende, por fin, a otras áreas. La nacionalidad (chileno-francesa) del protagonista, su nombre (Roberto Michel), sus ambivalencias al momento de narrar, indeciso entre la primera y la tercera persona, el cruce repentino de barreras lógicas que sugieren ¡otra vez! la posible narración de un muerto, le permiten a Cortázar una doble operación: denunciar, a la vez, la mendacidad de la mirada y la falacia temporal que supone toda narración.

Al ejercicio improbable de la traducción (de una lengua a otra, de un instrumento a otro, de un mundo que se mueve a una imagen paralítica) le debe Michel el descubrimiento. Parado ante su propia foto, podría decir, parafraseando a Magritte: "Esto no es una foto." A lo sumo intuye que lo que ha captado la cámara podría ser el producto de una óptica inconsciente, algo que ha producido un sujeto (¿él?) inextricablemente implicado en la formación de lo que ve, nunca una mímesis.

En efecto, ninguno de los instrumentos que posee (ni la cámara ni la máquina de escribir, ni siquiera el *naked*

eye) le alcanza para "morder" la realidad y, lo que es peor, para liberarlo de la prisión ontológica de un yo que, cada vez que se empeña en salir de sí, acaba ejerciendo una violencia sobre el mundo. La constatación, por supuesto, es dura de aceptar. Habría que poder ser, como quería Camus, a la vez, uno y el árbol para conocer el árbol, renunciar al afán de poseer el mundo, a la idea de "salvar" a alguien de algo, incluso si ese alguien es uno mismo.

A esto se le llama una poética. Cortázar la construye con la precisión de un mago. Y después da un paso más, enorme, inesperado, a favor de lo indecible. En el espacio íntimo/privado de su estudio, mientras contempla la fotografía ampliada, Michel comprende que algo siniestro está a punto de ocurrir, algo que alterará para siempre el orden de las cosas. Ahora es la foto la que se mueve y él quien ha quedado atrapado en una horrible eternidad, como si fuera el axólotl del *Jardin des Plantes*. Lo vemos pasar, digamos, de *voyeur* a víctima (de su propio crimen) a medida que una suerte de venganza gótica se apodera de la trama.

Blow-up, expresión en inglés con que se tradujo el título del cuento, es un término técnico de la fotografía que significa ampliación pero también significa hacer volar por el aire, hacer(se) añicos a causa de una explosión. Una explosión ocurre aquí, no hay dudas, y es epistemológica. Contra el ataúd de la cámara y la caja negra de la literatura, Cortázar postula una estética a favor de la incerteza; contra la política de la representación, una mirada exhaustiva al instrumento con que intentamos representar; contra el falso realismo, el desbarajuste, feliz y agudísimo, del fantástico.

LA REALIDAD: HISTORIA DE DETECTIVES
CALVINO Y ANTONIONI: *BLOW-UP*

En 1958, un año antes de la aparición de "Las babas del diablo" y ocho antes del film de Antonioni, Italo Calvino publicó *Gli amori difficili*, colección de 10 relatos donde se cuentan, por separado, las aventuras de un bañista, un empleado, un viajero, un lector, un miope, una esposa, dos esposos, un poeta, un esquiador y un fotógrafo.

Este último, Antonio Paraggi, es en realidad un acérrimo enemigo de la fotografía, un polemista que discute con sus amigos, les recrimina su obsesión repentina por "el momento Kodak". ¿Acaso no comprenden, les dice, que al querer fijar sus experiencias en un *snapshot* se olvidan de vivir? ¿Que están remplazando el placer de ser (en el presente) por el de mirarse ser (en el futuro)? ¿Que si, de veras, quisieran dejar prueba de su existencia, tendrían que fotografiarse, como si fueran los cartógrafos de Borges, desde el momento en que abren los ojos a la mañana hasta que los cierran por la noche y así cada día, hasta el fin de los días, sin dejar nada afuera?

Este rechazo cambia radicalmente cuando conoce a Bice. Paraggi se vuelve, de pronto, un ansioso. Corroído por el deseo de algo que se le escapa, se agencia una cámara y empieza a fotografiar a la chica: como si quisiera estamparla en una postal sentimental, sutilmente melancólica, una y otra vez, le saca fotos vestida de tenista, con una raqueta en la mano, en medio de un partido

simulado en una cancha imaginaria que anticipa la famosa imagen del film de Antonioni. Después, cuando esto no le alcanza, empieza a asediarla de noche, cuando duerme, o en la calle cuando ella no lo ve: quiere sorprenderla "tal como es", en la ausencia de "su" mirada, o fotografiar sus sueños o poseer algo invisible, su ausencia que ya es real, incluso antes de que ella, cansada de la persecución, lo deje. No hay descanso para este tipo de obsesiones. Transformado en cazador de lo inasible, Paraggi no tiene retorno. Terminará fotografiando los espacios, ahora vacíos, que ella ocupaba antes o, peor aún, otras fotografías, o fragmentos de fotografías propias y ajenas, para probar, tal vez, las miserias de un arte solipsista o bien para indagar si la fotografía sólo tiene sentido cuando excede toda imagen posible. "A lo mejor, la fotografía verdadera, total —pensó— es una pila de fragmentos de imágenes privadas, contra un telón de fondo de masacres y coronaciones."

En el torbellino de este personaje exacerbado, en su despliegue existencial, Calvino encuentra una cifra de su propia relación con la escritura. Personaje y autor podrían repetir, a estas alturas, el *dictum* de Valéry: *"Je ne suis que recherche."* En el arco estético que va de la confianza absoluta en la mímesis al sueño descabellado de captar lo invisible, Calvino opta por concentrarse, como Cortázar, ya no en el contenido sino en el medio mismo. En otras palabras, pone en entredicho el afuera del texto —lo extraliterario— y postula una escritura erguida sobre una falla, en la confianza de que esa insuficiencia le servirá de entrada a la infancia del mundo y su país de fábulas.

Antonioni hace otro tanto en su film. Es cierto que los paisajes han cambiado: ahora estamos en un Londres

nublado e industrial, un poco anárquico, saturado de rocanrol y vacío existencial. Pero en ese *swinging London* de los años sesenta, el objetivo es aún el mismo: desmontar la máquina de la representación, revelar lo ilusorio de lo literal.

Otra vez un fotógrafo, Thomas (David Hemmings) servirá de alter ego. Otra vez algo *que no ha visto* lo empujará a lanzarse a la caza de lo oculto. Ha sacado, como el fotógrafo de Cortázar, una foto en un parque a una pareja "ilegal". Al menos, tal parece cuando la mujer (Vanessa Redgrave) le reclama el rollo que él, por supuesto, se niega a entregar. Ya en su estudio, Thomas revelará y ampliará la foto para descubrir, como sus congéneres Roberto Michel y Antonio Paraggi, que algo se le escapa: un crimen tal vez, que no puede probar, presuntamente vinculado a algo sexual, duplicado sin pausa por la sensualidad fría de la cámara.

Digamos que Antonioni elige una especie de niño-artista, cruel y malcriado, y lo instala en un medio superficial y neoindividualista que se le parece. Y después lo manipula, como Thomas manipula a sus modelos, y lo empuja hasta que lo hace perder el control. Ya no encontrará solaz en esas formas inducidas de interiorización donde se confinaba orgulloso (los estados narcóticos, las relaciones promiscuas, el carrerismo profesional). Los amigos lo cansan. Todo hará más evidente la caída, más abrupto y necesario el proceso hacia la desnudez. Porque de desnudez se trata, hay que insistir, cuando el fin es transformarse en verdadero artista.

En esta premisa está concentrada toda la estrategia de Antonioni. Oscilando entre la inocencia y el crimen, entre el objeto y su venganza, entre el carácter adivinatorio del

arte y su arraigada nostalgia, como quien busca una clave en una historia de detectives, Thomas deberá renunciar a lo que sabe (a la evidencia de lo fenomenológico) en aras de una conciencia existencial expandida. Sólo allí, escribió Antonioni, "es posible saber que bajo la imagen revelada hay otra más fiel a la realidad y bajo ésta, otra más y otra más todavía. Hasta llegar a esa imagen verdadera de la realidad misma, absoluta, misteriosa, que nadie verá nunca. O tal vez hasta la descomposición de toda imagen, de toda realidad."

Thomas entenderá esto gradualmente. Al principio, lo hará enfrentándose a la opacidad de la representación con los recursos de esa misma representación: es el momento Sherlock Holmes, cuando amplía la foto, se dirige al parque, encuentra el cadáver primero, después no lo encuentra, etcétera. Aún, como se ve, permanece atado a su desmesura, no ha empezado siquiera a cuestionar su artefacto, aún espera de él respuestas que lo calmen. Poco a poco, sin embargo, comenzará a renunciar a las pesquisas para concentrarse en la "alquimia del verbo", esa verdad que se esconde bajo las superficies. Recién entonces estará listo para la partida final, su epifanía.

La escena tiene lugar en el mismo parque de la fotografía infame. Thomas está volviendo a la escena del crimen, ahora en plena posesión de su derrota, y llega un rastrojero destartalado con un grupo de mimos. Los mimos se bajan y se dirigen a una cancha de tenis. Todo en ellos remite a la infancia, las piruetas que hacen, las trenzas en el pelo de las chicas, los rostros asombrados por todo y por nada. Dos de ellos empiezan a jugar con una pelotita invisible. La seriedad de los jugadores, la compenetración de quienes observan son tales que hasta la cá-

mara se identifica con la pelotita, dando un paneo desde la altura. De improviso, la pelotita sale de la cancha. Todos miran en dirección a Thomas. Cuando éste la recoge, la devuelve y empieza a alejarse de la cancha, la cámara se aleja de la escena y nosotros empezamos a oír el ruido seco de los rebotes.

Si Antonioni reconoce haberse inspirado libremente en Cortázar (y es posible que la idea del tenis le venga de Calvino), la epifanía final, en cambio, es toda suya. Un edificio conceptual se yergue en ella con fuerza apabullante. Y lo hace sin palabras, casi sin sonidos, a pura imagen, como poniendo a prueba sus propios postulados. No sólo Thomas, quiero decir, llega a este momento enriquecido por lo que ha perdido. También el cineasta, reducido a lo mínimo de sí, se enfrenta a su inventario de vacío. Un poema no hace otra cosa: como los mimos en el parque, juega a lo indecible. Y en esa apuesta, irresponsable y gravísima, avanza mudo hacia la realidad. Sabe que la realidad es ilusoria, que las palabras que usa son insuficientes y, a veces, también injustas. Pero no se detiene. Se ufana, como quería Borges, en ser otra realidad más agregada al mundo, algo así como un sueño empinado a punto de caer en lo intocable.

III. ELOGIO Y CRISIS DE LA NATURALEZA FANTÁSTICA

La verdad no es
sino la realización de lo imaginario.
BERNARD NOËL

EL JARDÍN DE LOS SUPLICIOS DE NATHANIEL HAWTHORNE A OCTAVIO PAZ: *LA HIJA DE RAPPACCINI*

Muchas configuraciones de Beatriz ha imaginado la literatura. Pocas, sin embargo, del calibre de la creación de Nathaniel Hawthorne. Allí, la joven Beatrice es una réplica exactamente invertida de la amada de Dante: una Beatriz de los Infiernos, una joven de esplendor oriental, escondida en un jardín de las delicias que pronto se revelará como jardín caído, lleno de flores malditas y efluvios venenosos.

A ese Edén manchado, en cuyo centro hay un árbol fabuloso y una fuente transformada en estanque (el agua quieta, siempre, como en *Usher, Bly* o *Psicosis*), da la habitación que alquila Giovanni, un joven napolitano recién llegado a Padua para estudiar leyes y jurisprudencia. ¿En qué momento adviene lo imposible? ¿Cuándo el relato comenzará a hablar desde el ámbito de los sueños?

Fascinado por la presencia de Beatrice, Giovanni no tardará en descender al jardín, iniciando una cacería en la que resulta difícil saber quién acecha a quién. Rappaccini, el padre, vigila. Es "un hombre atroz, frío y puramente intelectual", una alegoría de Dios tal vez, o del Demonio, un científico como el Dr. Jekyll, Fausto o Victor Frankenstein. En su ambición infame no sólo ha creado un edén letal, hecho de plantas humanas, parecido al bosque de suicidias del Canto XIII del *Inferno* sino que ha

hecho de su propia hija un experimento: un instrumento a su disposición. La ha forjado como un mago (al estilo de Rotwang en *Metrópolis* o de Próspero en *La tempestad*) a imagen y semejanza de la mujer/madre pero sin los riesgos de ésta. Una autómata sumisa y huérfana, capaz de obedecer a sus designios, cubrir sus terrores, llevar a cabo sus planes más pérfidos. La ciencia de Rappaccini, su creación mayor, así, es el anverso de la soberbia y la continuación del incesto: la invasión, a través de la hija-espejo, de la esfera femenina, gracias a la madre ausente.

Melville solía decir que en Hawthorne asomaba "el poder de la tiniebla" y Poe que, en ese poder, sobraba a veces lo alegórico. Ambas cosas pueden corroborarse en este relato. También son visibles los resabios góticos, los desvaríos simbolistas de su edificación, ciertas imágenes que hacen pensar en Baudelaire o en los pintores prerrafaelitas contemporáneos de Swinburne. (Basta oír a Giovanni cuando le dice a Beatrice bajo el árbol premonitorio: "Unamos nuestros labios en un beso de odio implacable y matémonos.")

Los cruces curiosos no se interrumpen aquí. También México está vinculado a *La hija de Rappaccini* y lo está doblemente, como antecedente (Hawthorne se habría inspirado en las memorias de una escocesa que vivió allí) y como secuela, ya en este siglo, a través de la pieza teatral de un solo acto que escribió Octavio Paz (*La hija de Rappaccini*, Seix-Barral, 1956).

Dedicada a la pintora surrealista Leonora Carrington y representada por primera vez en el Teatro del Caballito del Distrito Federal en 1956, la versión de Paz, conviene decirlo enseguida, imprime sobre el conjunto un sello singularísimo. No es que la trama se debilite; más bien se

vuelve puro estallido, alegoría del cuerpo y del amor. Este "desvío" se materializa con precisión deslumbrante en un personaje ausente en Hawthorne: el mensajero. Canto y visión, observador del *opus nigrum* que acontece en el jardín alquímico, el mensajero es el juglar que podría tal vez descifrar, en esa atmósfera de perfumes nocturnos, a la Dama que se revela y se oculta como si fuera la cazadora lunar. Algo se deforma, se contorsiona magníficamente en la versión teatral. Beatriz se vuelve Reina de las Nieves, Señora del Tarot, estrella ataviada de pulseras de agua mientras Juan (Giovanni) batalla contra sí, la cabeza reclinada sobre su propia infancia.

En la boca del mensajero, el anuncio es luz y desolación, cita de otros textos, advertencia y simultánea invitación a la rendición. "Marchas —le dice a Juan— por una ciudad labrada en cristal de roca. Tienes sed y la sed engendra delirios geométricos. La prisión transparente se derrumba. Los muros de cristal yacen a tus pies, convertidos en un remanso de agua pacífica. Bebe sin miedo, duerme, navega, déjate conducir por el río de ojos cerrados."

El lirismo se enseñorea. Tuerce subrepticiamente la mira y, a las obsesiones de Hawthorne, suma los devaneos del discurso amoroso. Todas sus vacilaciones y lujos. Sus maquinaciones. Y así, claro, el anhelo retumba, ensancha sus reverberaciones. No hace falta mucho más para estar, de pleno, como es costumbre en Paz, en el territorio de la epifanía. ¿Cómo llamar, si no, a esta confesión? "Al verla, entre tanta planta desconocida, la reconocí, familiar como una flor y, no obstante, remota. La vida brotando entre las rocas de un desierto. Todo mi ser empezó a cubrirse de hojas verdes. Mi cabeza, en lugar de ser esta triste máquina que produce confusos pensamientos,

se convirtió en un lago. Desde entonces, no pienso: reflejo. Abra los ojos o los cierre, no veo otra cosa que su imagen."

Así es, entre la noche y el jardín de suplicios, entre las bellas almas enamoradas y la abrupta contundencia del deseo (que es también avidez de conocimiento), una dramaturgia se alza y la pesadilla encuentra su expresión metafísica y, acaso también, alguna redención. Al menos, en lugar del mal unilateral, el universo aparece como un concierto imantado donde el hueco de la muerte y la fisura de la temporalidad aparecen como complemento de una armonía sustraída.

El resultado es cierta incompatibilidad esencial que se expresa a sí misma como enigma y belleza posible: "Él da vueltas alrededor de ella, que gira sobre sí misma; los círculos que él describe son cada vez más estrechos; entonces, ella se queda quieta y empieza a cerrarse, pétalo a pétalo, como una flor nocturna, hasta que se vuelve impenetrable. Vacilante, él oscila entre el deseo y el horror; al fin, se inclina sobre ella y ella, bajo esa mirada desamparada, se abre de nuevo y se despliega y gira en torno de su enamorado que se queda quieto, fascinado. Pero nunca se tocan, condenados a girar interminablemente, movidos por dos poderes enemigos que los acercan y separan. Ni un beso ni una caricia. Sólo los ojos devoran a los ojos."

No de otro modo la fascinación, que en Hawthorne se manifestaba como veneno e insensibilidad moral, asume en Paz la forma de un acercamiento sin consumación. Como si la noche fatídica del jardín del odio pudiera transformarse —siguiendo a Rilke— en espiritualidad, "verdadera vocación", agua regia. "Perderme en ti, para

encontrarme a mí mismo, en la otra orilla, esperándome", dice él. "Pero yo no quiero estar en mí, sino en ti", responde ella.

Tal la inconfundible precisión de Octavio Paz. No hay más dones en el mundo que el amor o el poema. En esos encuentros sagrados, la constante pérdida de lo real se detiene un instante y el muro se desvanece y ya no importa que la pequeña rosa roja, ese corazón trémulo que Juan sostiene entre las manos, tenga sed o muera. *La rosa sin por qué* no tiene fin. Puede leerse en su frente todo lo que pensamos. Su espejo nunca se cansa de repetirnos. Habitada por nuestro deseo. Antes de conocernos, antes de conocerse. Y así Beatriz también, como una fruta infinitamente deseable, eternamente huidiza, se sabe la más osada, temeraria y funesta de las creaciones. Ni siquiera al final, cuando ha vivido el avatar del sueño y la ternura y ha medido el exabrupto del deseo y se dispone a morir, escapa a esa conciencia. "Regreso a mí misma", dice. "Al fin me recorro y me poseo. A oscuras me palpo, a oscuras penetro en mi ser y bajo hasta mi raíz y toco el lugar de mi nacimiento. En mí empiezo y en mí termino. Me ciñe un río de cuchillos, soy intocable."

En suma, en esta cosmogonía gótica, recuperada por el romanticismo de Octavio Paz, no hay traición al relato original. Sólo una mirada lírica que intensifica lo que Hawthorne dijo. Lo prueba el vértigo del salto final. Beatriz muere al beber el antídoto que supuestamente la defendería de sí misma. En la otra orilla a la que accede gracias a la muerte, hay un jardín de infancia. Mundo de reversos, de memorias incendiadas. Después se oye sólo el pedido, la forma eterna de la plegaria humana que acaso no difiera de la del dios escindido de sí mismo,

enamorado del mundo que lo refleja, sin agotarlo: "Árbol, hermano mío, hijo mío, mi único amante, mi único esposo, cúbreme, abrázame, quémame, disuelve mis huesos, disuelve mi memoria. Ya caigo, caigo hacia adentro y no toco el fondo de mi alma."

PEQUEÑAS LITURGIAS ÍNTIMAS
MAROSA DI GIORGIO: *LA LIEBRE DE MARZO*

Con asombro vimos que las muñecas seguían iguales.
Y nosotras quedamos altas como mamá.

La ceremonia del té es uno de los episodios más famosos de *Alicia en el País de las Maravillas.* Allí, tres personajes (el Sombrerero, el Lirón y la Liebre de Marzo) someten a la pequeña Alicia a un interrogatorio sobre el tiempo, plagado de paradojas lógicas, que la niña acierta a despejar apenas y que abandona, al fin, convencida de que ha asistido al té más insufrible de su vida.

Que Marosa di Giorgio haya elegido *La liebre de marzo* como título de uno de sus poemarios hace evidente lo que, de todos modos, una lectura del libro habría revelado: que su obra apuesta, como la de Carroll, al presente eterno de la maravilla. No cualquier maravilla, aclaremos, sino algo más extraño aún: una gran fantasmagoría sin pasado y sin futuro donde por algún motivo, de pronto, es posible prescindir de la memoria o la voluntad, esas dos prótesis con que nos enfrentamos a lo inexplicable.

Carroll lo supo bien. De todos los regalos de la literatura, éste es sin duda el más preciado: poder acceder a una suerte de metafísica de lo invisible donde acaezca un mundo sin nombres. También en Di Giorgio el mundo se vuelca con minucia a esta fiebre, a medida que la poe-

ta muestra u oculta sus cartas y hace del poema su propio territorio inexpugnable, su miniatura musical. Podría decirse que, atravesado cierto umbral, caemos aquí también, como en *Alicia*, en una realidad *otra*. Como si estuviéramos en una escenografía dispuesta para un vals de las flores o en un aquelarre de prados, zorros, lechuzas y seres de otro mundo, nos asalta una suerte de vértigo quieto, donde todo adquiere una tonalidad tremenda y una niña (o voz de niña) repite ritos y recitaciones desnudas con su "asustante vestido verde, que dejaba afuera los pezones".

No es éste un paisaje diurno sino un viaje de noche, exacto, al jardín de la casa natal y sus "sordas bocinas sexuales". El jardín de Marosa di Giorgio, quiero decir, no es edénico. O bien, como todo paraíso, perturba como si estuviera habitado por algo que nunca sabremos y que tiñe la escena de una inminencia negra.

En Di Giorgio, la sexualidad —puesto que de eso se trata— es, además, un misterio voraz. Indistintamente disimulada con eufemismos ("nos asociamos", "hicimos muchas cosas") o sugerida sin rodeos ("El Diablo nos poseía de súbito, con gran maestría") se vuelve, para el asombro de la niña, "una cosa abominable": algo irresistible. ("A la medianoche, desnuda, me levanté; estaba dormida, y veía, todo, como si fuera de día. Tomé la senda. Llegué al extremo. Allá, lejos, y, ahí, cerca, él se presentó, sombrío, inmóvil, siempre el mismo, desde remotos siglos. Desesperada, corté una rama, la sostuve como vistiéndome. Pero todo fue inútil. Con un leve grito, aconteció, otra vez.")

En otras ocasiones, acuciada por el horror (y una suave crueldad), la fascinación difícilmente articulable aparece

proyectada, desplazada, en la muñeca —esa habitante de este y del otro lado del mundo— dando rienda suelta a las fantasías más prohibidas. ("En la tarde estaba en el pasto hablando con Amelia. Amelia tenía ojos celestes, rodeados de oscuro, vestido de organdí amarillo, la falda con tres volados... Pasaban los pastores, decían por mí: Ahí está con su muñeca. Es más grande que ella. O casi... Entonces llamé al último pastor, dije el secreto. El pastor le ordenó algo. Ella obedeció. Él decía 'Parece viva'. Lo que ocurrió fue hermosísimo y horrible. Yo miraba, fijamente, y no miraba. Él se alejó, primero. Después, yo, también, seguí hacia la casa, como si fuera a contarlo. Sólo Amelia quedó tendida, allá, y aún se le movían las alas doradas.")

Tengo que insistir. La escena elemental en Marosa di Giorgio nunca es adulta. Lo que es más, en su mundo nada anuncia el futuro de la niña (porque la niña habrá dejado de serlo cuando se mire desde afuera). A lo sumo, la perpetran "novias silvestres" en el acto de unirse a "los dulces monstruos". El crecimiento corresponde a otros ("recuerdo cuando servimos a aquella gran mariposa negra que parecía de terciopelo, que parecía una mujer"), y aparece indefectiblemente asociado a la pérdida o el castigo. Al naufragio, también: "Vi morir el sol. A mi lado brotó un ser del sexo femenino. Me preguntó si tenía hijas. Otras idénticas surgieron por muchos lados. De entre los ramos se desplegó ante mí todo un paisaje de nenas. Me alejé desesperadamente, entré, cerré las puertas. Pero, ya, había comenzado a zozobrar la casa. Y aún hoy, se balancea como un buque."

¿Qué tiempo rige en el jardín de Marosa di Giorgio? Ninguno o bien, todos. Como si no quedara más reme-

dio que admitirlo, las cosas son intercambiables y arbitrarias, se manifiestan como parte de un engranaje donde nada termina, ni siquiera la muerte. Dicho de otro modo, todo está allí hiperactivo, como en la infancia, y brilla con tal intensidad que hasta es posible reproducirse sin que intervenga el tacto. Otras cosas también son posibles: presenciar hechos no ocurridos; estar al mismo tiempo difunto y vivo; moverse entre seres que pertenecen a nadie y a nada, como esa "Divinidad, peluda y brillante [que], descendía por la pared, eternamente". El mundo, en suma, en su infinita riqueza y variedad, es aquí presencia. Es decir sueño, indiscernible de la realidad.

En ese tiempo sin tiempo, mezclando el cuento de hadas, la fábula y la mitología personal para fundar una visión ("Por donde había errado libre, durante siglos, desde siempre, entre las plantas, alhelíes, aralias, pusieron otra planta y la llamaban marosa"), la poeta encuentra un privilegio altísimo. Más, encuentra una dicción irremediablemente propia. El suyo es un lenguaje que se construye a saltos, que se sirve de frases irresueltas, súbitas comas, y cambios imprevistos de tiempos verbales, para complejizar los sentidos y erosionar la supuesta racionalidad de la lógica, trastocando de paso los hábitos que anestesian la vida.

"Iban juntas, por todas partes, la gracia, la desgracia", dice un verso. Y así es. En el "primer país" de Marosa di Giorgio, pasa de pronto la muerte tan delgada y con vestido de organdí, y enseguida los zorros se acuestan con las niñas y hay violetas que fabulan y campanas en los prados. Un imán, sin duda, confirma a cada paso la sacralidad de lo real. De ahí que toda oposición se vuelva

coincidencia, toda carencia plétora. La imperfección, escribió Yves Bonnefoy, es la cima. Y esta poeta lo sabe y lo festeja, mientras adereza sus versos con "alguna hierba levemente maligna para que quede más enigmático el manjar".

LA SELVA INTERIOR
HORACIO QUIROGA: "EL ESPECTRO"

Sólo es imposible lo que no se puede concebir.

En el escenario hay una decena de músicos, dos o tres objetos para una escenografía mínima, y una soprano que sólo a veces canta (si a eso se le puede llamar cantar). También los instrumentos parecen asmáticos. De ellos salen notas que tienen la forma del viento o el calor del río o la música de los animales. El tiempo se ha detenido. O bien, algo está tratando de abrirse paso, de encontrar un nombre impronunciable (verdadero) para aludir a los fantasmas de un escritor acicateado por la creación y la muerte. Todo lo que puede decirse de Horacio Quiroga, me parece, está dicho en esta ópera, donde la fantasía y el terror y la precariedad absoluta de la condición humana no dejan por un instante de escucharse en la sorda respiración de un bandoneón. El compositor argentino Marcelo Toledo, autor de la música y la puesta en escena, eligió como estructura de su propuesta una cromática. Quiero decir, los cuadros o "actos", que pueden o no coincidir con episodios biográficos, se identifican por el color: hay una selva azul, una amarilla, una blanca, una roja, etcétera. Lo más sutil, sin embargo, es la decisión de reunir ese aquelarre tonal bajo el título de "La selva interior". ¿Qué otra cosa es, si no, esa melodía ausente que, justamente gracias a esa ausencia, se enrosca sobre sí

misma y se complejiza a cada instante, como un matorral de instintos o una maleza librada a los sentimientos? Quiroga queda así exonerado del deber del exotismo y aparece iluminado por su propia oscuridad. Es posible leerlo como el despliegue vital que fue en verdad: el hombre que remontaba ríos se reconcilia con el viajero deslumbrado por la Exposición Universal de París, el conocedor del paisaje elemental con el lector empedernido, el refugiado en un exilio exuberante con el admirador de los avances científicos y técnicos del siglo.

De todos sus relatos, me interesa uno en particular: "El espectro" (*El desierto,* 1924). Su argumento puede resumirse así: dos hombres (Duncan Wyoming y Guillermo Grant) comparten una amistad entrañable; uno de ellos (Wyoming) es actor de Hollywood y está casado con Enid, de quien Grant está, secreta y fatalmente, enamorado; víctima repentina de una enfermedad, Wyoming muere, no sin antes pedir a Grant que cuide de su mujer; éste, sin respetar siquiera el tiempo del luto, declara su pasión a Enid; se hace de noche en el alma de los personajes.

Lo que sigue es sorprendente. Una rutina extraña aqueja a la nueva pareja: día tras día, Enid y Grant van al cine a ver la película póstuma de Wyoming. En la película hay también un triángulo amoroso pero, en el film, el marido de la mujer descubre la traición y se venga. Estamos, se comprenderá, en plena temperie de *Hamlet.* No sólo por la triple pulsión deseante, traidora y vengativa, sino también, sobre todo, por la existencia de una obra adentro de la obra (teatral en un caso, cinematográfica en otro) que duplica la realidad a fin de desenmascarar, enmascarando de nuevo, el "trauma".

El mecanismo es complejo y tiene consecuencias que Borges no se cansó de explicar. Ver cómo los personajes de una obra, que nosotros vemos, asisten a la representación de su propia historia en la obra de ficción produce vértigo: el efecto de irrealidad se expande y nos salpica. No sólo eso, la representación funciona como profecía autocumplida. Cada noche, el "espectro" de Wyoming tuerce un poco más la mirada y la dirige al palco donde está la pareja, carcomida por la vergüenza y el remordimiento. La espera se prolonga en la caja oscura del biógrafo y Grant consigue un arma para defenderse. Cuando al fin Wyoming consigue "retornar", como un muerto vivo, a la "pantalla palpitante de la vida" y se oye un disparo, las luces del cine se encienden para mostrar el cuerpo inerte de Grant, que se ha disparado en la sien. (Enid yace a su lado, estrangulada.)

Cualquier otro cuento podría haber terminado aquí, éste no. Quiroga opta por exacerbar aún más la errancia sonámbula de esos dos exiliados de la realidad (o la razón), perdidos para siempre en un purgatorio atormentado. Su castigo será asistir, ya muertos, a la exhibición de otra película de Wyoming, titulada ésta vez *Más allá de lo que se ve.* Quién sabe, dicen los desahuciados, a lo mejor consiguen volver a deslizarse en sentido inverso "como por una fisura en el tenebroso corredor" (de la existencia).

"El espectro", con sus referencias al séptimo arte, no es un relato aislado en la producción de Quiroga: "El vampiro" y "El puritano" también tienen que ver con el cine. Tampoco lo es en la producción literaria del continente: baste mencionar la "novela grotesca" *XYZ* (1935) del peruano Clemente Palma, cuyo personaje central —un tal Rolland Poe— duplica y anima, en una isla como la del

Dr. Moreau, a varias actrices de Hollywood para volver a las preguntas más álgidas del género: ¿Es viable la vida de las imágenes? ¿Pueden éstas invadir el mundo? ¿Qué terribles consecuencias pueden acarrear las *images animées* cuando se vulneran los límites entre signo y referente?

Como para mostrar el parentesco entre los cuentos, Quiroga elige el mismo nombre (Grant) para el protagonista de "El vampiro". Un día llega a visitarlo un desconocido. Está interesado en sus experimentos con "los rayos N" y en la posibilidad de corporizar una imagen robada de una pantalla de cine. Cierto lirismo científico tiñe estos encuentros. Una entrevista lleva a otra, y Grant termina aceptando una invitación a cenar en la mansión del desconocido. A ella llega como imantado por la curiosidad, de noche, solo, como si fuera Harker llegando al castillo de Drácula. La hipnosis: esa suerte de sonambulismo con que nos llama el deseo. Es una casa reticente y sin criados, "con demasiado silencio y olor a crimen". A la cabecera de la mesa, está sentada una mujer o, más bien, "el espectro sonriente, escotado y traslúcido de una mujer": el bello autorretrato de una actriz famosa. ¿Quién es esta alucinación que se excusa por no tener apetito, que se mueve arrastrando su riquísimo traje de *soirée* a lo largo de las vitrinas sin lograr velarlas del todo, que impregna al palacete de "un moroso mutismo", como una muñeca a la que se le hubiera acabado la cuerda? Otra Olympia, otra Eva futura, tal vez. O bien, tan sólo, algún otro objeto creado, igualmente incompleto o falaz.

Bajo la atmósfera de estupor en que se halla el recinto, los dos hombres de smoking le rinden culto como dos enamorados, la acompañan cuando ésta se retira a "la alcoba amorosa", una especie de cripta cuyo único mue-

ble es un diván rodeado, como un féretro, de cojines negros.

Una y otra vez, los argumentos varían, las obsesiones, no. Giran obstinadamente en torno a un interrogante múltiple, insidiosamente único. ¿Cómo atravesar el deseo, los nombres del cuerpo, la cantidad de sed, la infancia infinita? ¿Por qué el afán de "animar" lo inanimado? ¿Cómo dar vida a una obra? ¿Cuánta muerte hace falta? ¿De quién?

Los negocios de la creación son turbios y Quiroga los enumera, con fervor. Su selva interior es como el cuadro que escondía en su estudio el pintor Frenhoffer en la *Obra maestra desconocida* de Balzac. Una densidad tan absoluta y tan intensa que se ha vuelto clara. Intolerablemente clara, como todo lo que pertenece al misterio y al sueño. A ese fantástico interiorizado, mental e invisible pertenece, sin duda, lo mejor de Quiroga. Hay que quedarse en silencio para poder oír la melodía furiosa, y tan vulnerable, de esa selva.

RADIOGRAFÍA DE LA PAMPA
SILVINA OCAMPO: "EL IMPOSTOR"

Las cosas monótonas
son las más difíciles de conocer.

De todas las representaciones del laberinto, quizá la más eficaz o sobrecogedora es la que recoge Borges en "Los dos reyes y los dos laberintos" (*El aleph,* 1949). En ella, el rey de "las islas de Babilonia", autor de una maraña de corredores, vacilaciones y arabescos de bronce, desafía al rey de los árabes a penetrar en su creación tortuosa, dando por segura su muerte. Pero no ha contado con la ayuda de Alá quien concede a su fiel servidor, a la vez, la salida y la posibilidad de vengarse. Antes de que pase mucho tiempo, en efecto, el rey de los árabes arrasará las tierras de Babilonia tomando prisionero a su rival, lo amarrará a un camello veloz y, tras varios días de marcha, lo abandonará en el desierto que no tiene "escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer" y donde morirá, inapelablemente, de hambre y de sed. Este segundo laberinto es escueto, infinito y, sobre todo, invencible porque "la confusión y la maravilla —arguye Borges— son operaciones de Dios y no de los hombres."

Algo de ese ominoso y rotundo vacío, de esa confrontación definitiva con la nada, invade también el relato "El impostor" de Silvina Ocampo. No se trata aquí de un desierto sino de la pampa, pero el desamparo, el brutal

aislamiento, la suspensión repentina de toda regla, persisten como para hacer más absoluta la fiebre filosófica y existencial de los personajes.

En el campo la monotonía produce cosas: insolaciones, insomnios, estados de mareo o ceguera, también modorra y atontamiento. Los hombres caminan sonámbulos. El tiempo pierde peso. Todo parece irreal, propicio para el deseo, para que éste se vuelva más hiriente, menos asible, como el grito agorero de un pájaro.

En medio de esta intemperie, Ocampo coloca el casco de una estancia como si colocara un castillo. Una mansión-ataúd, una arquitectura torcida, cuyas ventanas desquiciadas hacen pensar en las ojivas del cine mudo alemán. Nada falta aquí, ni siquiera el ático lleno de arañas, murciélagos y juguetes abandonados. Ni siquiera la cajita de música que el protagonista desempolva entre retratos de antepasados. Tampoco el agua está ausente. Muy cerca laten los misterios de una laguna encantada, llena de presencias inesperadas e inexplicables, donde alguna vez hubo cisnes y una prima, acaso, fue violada por "unos monstruos de caras negras". También la humedad prevalece. En las habitaciones, en los pasillos, las palanganas recogen la lluvia que se filtra por los techos produciendo una música inverosímil, altamente bella y desoladora. Imposible no pensar en la casa inundada de Felisberto Hernández, y también en las casas resquebrajadas de Poe o en los caserones, llenos de aberraciones sexuales, de Henry James.

Puedo decirlo sin temor: a Silvina Ocampo le cabe el mérito de haber creado un gótico campero. Su escenografía es tan concisa como contundente la repetición de los motivos. No sólo el crimen (pasado y latente), el se-

creto "sexual", la traición y la culpa percuden la trama; también un estado afectivo que, como la casa, es una ruina completamente fuera de escuadra. El resto es un mecanismo que se complejiza a medida que avanza y que no vacila en usar los recursos de la detectivesca, del relato adentro del relato, del informe hallado, para sorprender al lector develando al final que el verdadero, el único, *impostor* es el texto.

En esa orfebrería de la pista falsa, en efecto, nada de lo que parece ser es. Se nos dice que Armando Heredia es un joven melancólico, insomne, cruel y violento, que ama la música y que vive en la estancia familiar contra la voluntad de su padre. Se nos dice también que, hace tiempo, un psiquiatra le regaló un cuaderno de tapas azules instándolo a que escribiera sus sueños. Su padre, desesperado, ha enviado a otro joven, Luis Maidana (el narrador) como emisario/detective, a fin de que averigüe si, en la raíz de tan filosa reclusión, existe "una mujer o un vicio". Maidana es temeroso, se avergüenza de su misión de "espía" y tiene una extraña habilidad de la cual apenas es consciente: sus sueños anticipan o plagian la realidad (se materializan como se materializa el hijo del soñador en "Las ruinas circulares"). A veces, tiene una impresión de *déjà vu* que lo perturba y que intenta en vano explicar con la teoría de la transmigración de las almas o la metempsicosis. La soledad del campo no lo ayuda. Cada vez más el sueño infiltra las escenas que comparten los amigos, cuando montan a caballo, duermen bajo las estrellas, se hacen confidencias, compiten por una mujer o bien por el fantasma de una mujer, María Gismondi, que ha muerto hace ya varios años. Un día, Heredia le anuncia a Maidana que el 28 de enero llegará

un emisario de su padre. Otro día, Maidana descubre o cree descubrir que Heredia está loco. Otro, sueña que ha escrito una carta alertando al padre de Heredia y que Heredia descubre su traición y lo mata. El 28 de enero llega el emisario, un tal Rómulo Sagasta. Al llegar, se entera de que Heredia se ha quitado la vida y que ha dejado un cuaderno de tapas azules, titulado "Mis sueños", donde encuentra el relato que nosotros acabamos de leer.

La estructura de este cuento es extraordinaria, la complejidad de sus planteamientos también. Uno de ellos, sin duda, incumbe al tratamiento del doble. Todo se duplica y confunde en "El impostor": Heredia con el narrador "inventado" (Maidana), la chica que supuestamente conoce Maidana en el viaje (Claudia/María) con María Gismondi, Maidana con el emisario/detective "real" (Sagasta) y, lo que es más perturbador, Sagasta con el autor "real" del cuaderno azul (Heredia). En efecto, en uno de esos saltos ontológicos tan propios del fantástico, Sagasta escribe: "A veces pienso que en un sueño he leído y he meditado este cuaderno y que la locura de Heredia no me es ajena."

Dicha frase, pronunciada así, con algo de escozor distante, cae sobre el relato como una bomba. Sugiere, vertiginosamente, que Sagasta ha podido soñar el cuaderno de Heredia y por ende a Heredia mismo, que ha soñado a Maidana, que ha soñado a Sagasta, etcétera, con lo cual todo vuelve a empezar como en una cinta de Moebius.

El otro tema fundamental de "El impostor" no es menos corrosivo. Me refiero al divorcio entre memoria, presagio y experiencia. Aquí Ocampo retoma, exacerbándola, la tensión central de su "Autobiografía de Irene". Se recordará que allí la protagonista no puede vivir el presente ni

gozar de los recuerdos porque tiene el "don" de ver (vivir en) el futuro. Lo que es peor, ese don le permite saberse encerrada, sin escapatoria, en el viaje circular, premonitorio y pesadillesco del cuento.

La aptitud anticipatoria es para Ocampo, me parece, tan problemática como para Borges la memoria exhaustiva: en ambos casos, un exceso impide la posibilidad del presente. (Irene e Irene/o Funes están emparentados.) También Heredia vive vicariamente, a través de los presentimientos de su doble (Maidana), sin poder conectarse con lo que llamamos "realidad". Si a eso le sumamos que Heredia, en su triple calidad de recluido, enamorado de la nada y huérfano emocional, tiene la sensibilidad de un artista (de hecho, escribe), es posible afirmar que, para Ocampo, memoria y profecía son versiones apenas diferenciadas de aquello que aleja, como el arte, de la experiencia.

Por fin, tanto el tema del doble como el de la premonición y el despojo aparecen en este relato íntimamente ligados a la escritura. No es un detalle menor. A través de ésta, el joven Heredia exorciza sus fantasmas, se les adelanta, los anuncia. Identificándose con el asesino, inventando al detective que llegará a visitarlo por orden de su padre, Heredia trama, diseña y elige su propia autobiografía. En otras palabras, encuentra el lugar donde el otro, que él mismo es, puede ser creado y manipulado; y hasta consigue inventar los sueños que dice no tener, y elegir el momento de su propia muerte. Todo el cuaderno se vuelve así la saga de un yo absoluto donde la profecía coincide con la versión desnuda de los deseos más tensos, y también una prueba de que la ficción, lejos de representar la realidad, se superpone borgeanamente a

ella. No hay aquí más "espía" que el propio Heredia. Por extensión, todo autor lo es.

No por nada Silvina Ocampo coeditó con Borges y Bioy Casares la *Antología de la literatura fantástica.* Su nombre es ya sinónimo de aventuras verbales donde la imaginación es reina y donde atravesar la infancia, esa "severa prueba para la razón", no termina, por suerte, jamás.

EL GABINETE DEL ÚLTIMO AUTÓMATA
VICENTE HUIDOBRO: *CAGLIOSTRO*

Apareció en la Historia, de repente,
entre dos truenos.

En los archivos del *Paris Journal* de 1923, puede encontrarse esta nota: "Una de las luminarias del cubismo literario acaba de recibir un premio por el libro con más posibilidades de ser adaptado al cinematógrafo." El film nunca se filmaría —ese año el sonido cambió para siempre las reglas de Hollywood— pero su autor, el chileno Vicente Huidobro vio, en cambio, publicada su "novela visual" *Cagliostro* en la editorial Houghton Mifflin de Nueva York.

Cagliostro es una novela imposible, quiero decir una novela escrita por un poeta, uno de esos libros luminosamente fallidos como el *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández o *La casa de cartón* de Martín Adán —de los que es contemporáneo— cuyo objetivo es, ante todo, distraer la atención de todo lo que no tenga que ver, estrictamente, con el lenguaje. La provocación, podría decirse, es el rasgo más claro de este tipo de obras y *Cagliostro* la asume plenamente. Su desinterés por la anécdota y la interioridad psicológica de los personajes, su apuro por desenmascarar las convenciones literarias, su anacronismo militante, no desprovisto de humor, hacen de él un libro "raro" que hubiera dado que hablar a Rubén Darío.

De la ficción, más vale decirlo enseguida, a Huidobro le interesa sólo aquello que le sirve para dar a luz su arsenal único de sombras, algo así como una música fija en la meditación de lo que no tiene nombre.

Un hombre "de ojos de fósforo" está llegando del lado de Estrasburgo. Una carroza enlutada lo transporta en medio de un "preludio en tempestad mayor". La carroza se detiene. El hombre saca la cabeza "de la noche de la carroza a la noche del cielo". Busca la entrada secreta de un castillo en ruinas. Desciende y alguien lo declara en posesión del Gran Secreto. Afuera el cochero espera. Todavía es Alsacia. Todavía es "la dulce Alsacia rubia a causa de sus hojas y de sus hijas".

Así comienza Huidobro su *Cagliostro.* Con este torrente de imágenes hipnóticas. Y ya no se detendrá. Una a una, desfilarán ante nosotros las riquezas de la noche, los "duelos a venenos", las perspectivas trucadas, las alusiones al Oriente exótico con sus pirámides, el Gran Hierofante y el Misterio. Todo, para enmarcar a ese personaje que, se sabe, fascinó a las cortes europeas de su tiempo con sus poderes de médium, prestidigitador, y ocultista. (También algunas lo persiguieron, por charlatán.) Después, habrá otros decorados: el laboratorio donde el alquimista trabaja "a la sombra de algunos pájaros embalsamados" (como Bates en *Psicosis*); el consultorio donde pacientes lo esperan como a un mesías; la Prefectura de Policía; los salones de María Antonieta con sus intrigas minúsculas y amorosas, los cenáculos de la nobleza que le son adictos y aquellos que traman su desventura.

Cagliostro es uno de los nombres de Fausto y, sin duda también, una de sus parodias. Como él, detenta un saber arcaico que, sin embargo, no apaga sus fijaciones porque

no hay saber que sacie la sed más profunda. También se parece al mago Rothwang de *Metrópolis* y al inventor Edison de *La Eva futura.* Como ellos, posee su propio *golem*: una muñeca privada que es, a la vez, prótesis mecánica e hija hipnotizada. Lorenza lo espera siempre en su alcoba, con el don de su clarividencia que sólo pone a su disposición, sin embargo, bajo el influjo de la sugestión. "Ven a mis brazos —le ordena Cagliostro— junto a mi corazón. Ven hacia mí. Yo te amo porque eres mi criatura." Y enseguida recrimina: "Lorenza, amiga mía, ¿por qué siempre me huyes?"

Porque Lorenza, a pesar de la pasión evidente que consume al conde, no lo ama. A veces, incluso, lo rechaza, le reprocha su arrogancia, su ambición descontrolada. Sólo le responde con dulzura cuando está conminada a hacerlo, cuando él la convierte, bajo el imperio de sus artes, en un juguete sin voluntad, sin defensa posible. Entonces ella avanza, bella prisionera vestida de blanco, como si fuera "La desdichada" de Carlos Fuentes. O bien, está durmiendo y él la invoca. Entonces ella sube hasta su gabinete, yacente en el interior de un baúl, recubierta de terciopelo negro, al estilo de la misteriosa visitante del cuento "El vampiro" de Quiroga o incluso de la jovencita que Vincent Price arrastra hacia su propia cámara de horrores en el film *House of Wax* (*Los crímenes en el Museo de Cera*, 1953). Curioso cómo la fijeza forma parte del drama exquisito de la atracción: a duras penas Cagliostro insiste en su amor artificial mientras Lorenza permanece inmóvil "entre lo humano y la estatua de piedra", "entre la calle y la eternidad".

La ambivalencia de los parlamentos de ambos refleja, por otro lado, la relación intrínsecamente problemática

entre el Creador y su criatura. Tarde o temprano, alguien se rebelará, formulará las preguntas del abandono, querrá saber los precios de la obediencia, los motivos del dolor. También Lorenza va a intentar, a instancias de Marcival, el rival de "ojos místicos llenos de flores luminosas", una costosa libertad (el precio será la vida) y Cagliostro, como un Dios incomprendido, se lamentará al final: "Ah maldita criatura, ¿por qué no me comprendiste? ¿Por qué no me amaste? Con tu amor, yo habría cambiado la faz del mundo."

Me he preguntado muchas veces por qué el poeta vanguardista de *Althazor* eligió un decorado gótico, con un alquimista del siglo XVIII, posible embustero y poseedor de una muñeca sonámbula, para lanzar su diatriba contra el "realismo" en la ficción. Se me ocurre que su sensibilidad lo atraería hacia esas zonas donde la imaginación puede explayarse sin trabas y también, que habrá calculado los réditos de lo arcaico en materia de efecto estético.

Pero me inclino a pensar que hay algo más. En su manifiesto "El creacionismo", Huidobro escribió: "Todo poema muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia." Y también: "Un poema es hermoso porque crea situaciones extraordinarias que necesitan de él para existir en algún lado." No necesito agregar que estas mismas ideas fueron condensadas en el famoso verso "No cantéis a la rosa, oh poetas; hacedla florecer en el poema" ("Arte Poética", *El espejo de agua*, 1916).

En Huidobro, se ve, el texto es y quiere ser entidad, objeto autónomo, un *golem* luminoso y arisco, para siempre liberado de cualquier reflectividad. No hace falta mucha

luz para entender la fascinación que pudo ejercer sobre él un personaje como Cagliostro. ¿Acaso no sería este alquimista, capaz de poner en marcha su escrupulosa "criatura", un doble perfecto de la figura del autor? ¿No estaría, como aquél, abocado a una tarea imprescindible y peligrosa? Cagliostro, me atrevería a proponer, no es más que el desarrollo argumental de su poética, un nombre para ese ser neurótico que, como una suerte de artista del secreto, construye fábulas (y a veces fábulas dentro de fábulas con la técnica del relato enmarcado), encerrando en su propia criatura artificial (el texto) signos a priori inaccesibles: sus fantasías. Después la tarea del lector consistirá, como en *62 Modelo para armar* de Julio Cortázar, en desarmar "la muñeca rota" o maniquí textual para ver qué hay adentro. Piñera expresó esto mismo con una ironía: "Si me dedico a escribir es, precisamente, porque no he podido idear el artefacto que expresase los horribles hechos que paso enseguida a exponer. Si la literatura logra transmitirlos, pensaré que también ella es otro artefacto."

Hay, sobre todo, una pregunta (con infinitos aspectos) que retorna, a la vez crucial e informulable, de la mano del "juguete filosófico": ¿Por qué ese afán desmesurado de crear? ¿Qué grieta o falta se pretende colmar? ¿Qué cosa, no vista y locamente ansiada? Y también: ¿En qué espacio se mueve lo creado? ¿Qué relación establece con la materia del mundo, con Dios, con el origen? ¿Qué obediencias debe y a qué, o a quién? ¿Qué riesgos comporta? A esta pregunta múltiple, cuyos alcances apenas he rozado, hay que lanzarse, no para contestarla (las preguntas que importan no buscan respuestas) sino más bien —como quería Barthes— para lograr que permanezca abierta.

Al final, Cagliostro volverá a irse en la carroza enlutada del comienzo: "la misma carroza negra, casi funeraria, que vimos aparecer en medio de una tempestad en el primer capítulo de este relato". Su destino es incierto pero la determinación que lo alienta, no. En él, el artilugio de la creación sigue vivo, con su cadena de pruebas y descensos que desembocan en más pruebas y descensos, quizá para sugerir que sólo así, tal vez, podrán los hombres acceder algún día a *otra* memoria y nacer. El resto son las palabras que siguen sonando en el bosque, ahora, mientras escribo esta página, a ver si logro perderlas (perderme) en un clima de órgano o de gruta marina.

ÍNDICE

PRÓLOGO 9

I. JUGUETES FILOSÓFICOS:
RÉPLICAS, AUTÓMATAS, MUÑECAS

Canción para un deseo difunto
Carlos Fuentes: *Aura* 19

La adivinanza imposible o explicación falsa
de un cuento
Felisberto Hernández: "Las Hortensias" 25

Les yeux de la poupée
Rosario Ferré: "La muñeca menor" 32

Una cripta para la infancia
Carlos Fuentes: "La muñeca reina" 36

Muñecas muertas y otros poemas
Alejandra Pizarnik: *La condesa sangrienta* 41

II. EL ARTISTA IMPERFECTO:
REALIDAD Y REPRESENTACIÓN

De aquí a la eternidad
Adolfo Bioy Casares: *La invención de Morel* 51

La flor artificial
Los hermanos Quay: *El afinador de terremotos* 55

Variaciones sobre marionetas
Resnais y Robbe-Grillet:
El año pasado en Marienbad 61

Las aventuras de un fotógrafo en París
Julio Cortázar: "Las babas del diablo" 66

La realidad: Historia de detectives
Calvino y Antonioni: *Blow-up* 71

III. ELOGIO Y CRISIS DE LA NATURALEZA FANTÁSTICA

El jardín de los suplicios
De Nathaniel Hawthorne a Octavio Paz:
La hija de Rappaccini 81

Pequeñas liturgias íntimas
Marosa di Giorgio: *La liebre de marzo* 87

La selva interior
Horacio Quiroga: "El espectro" 92

Radiografía de la pampa
Silvina Ocampo: "El impostor" 97

El gabinete del último autómata
Vicente Huidobro: *Cagliostro* 103